**Pierre Boogaerts**

# Le réel, le regard, l'image

Pierre Dessureault

avec un texte de Michel Denée

Musée canadien de la photographie contemporaine 2001
Le MCPC est affilié au Musée des beaux-arts du Canada

5 Avant-propos — Pierre Théberge
6 Remerciements — Martha Hanna

7 La photographie en pièces détachées
Pierre Dessureault

29 Liste des reproductions
Commentaires de Pierre Boogaerts

61 Le deuil du mythe — Michel Denée

68 Principales expositions de Pierre Boogaerts
72 Bibliographie — Denis Lessard

## Avant-propos

Pendant près de vingt ans, Pierre Boogaerts a constitué un corpus photographique imposant qui l'a fait connaître, tant au Canada qu'à l'étranger, comme un artiste de premier plan de la photographie contemporaine. Le Musée d'art contemporain de Montréal, le Centre culturel canadien à Paris, la galerie 49e Parallèle de New York, le Musée des beaux-arts du Canada, l'International Center of Photography de New York, la Vancouver Art Gallery et le Palais des beaux-arts de Bruxelles, parmi tant d'autres, lui ont consacré des expositions individuelles. En 1992, au terme de son exploration en profondeur du médium photographique, Boogaerts a choisi de donner son œuvre complet au Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC). En faisant ainsi don au MCPC de tous ses négatifs, de centaines de maquettes et de tirages d'exposition, de même que d'innombrables documents connexes, l'artiste nous a offert une occasion unique de saisir toutes les étapes du développement de sa pensée.



Le travail extrêmement personnel de Pierre Boogaerts reste à peu près unique dans l'art canadien contemporain, tant par les préoccupations qui s'y font jour que par la profondeur et la cohérence du propos, relancé d'un cycle à l'autre. Les diverses composantes de cette démarche s'imbriquent les unes dans les autres pour former un tout multidimensionnel : les négatifs et les diapositives constituent la saisie immédiate et le matériau premier; les maquettes mettent à l'épreuve les concepts par le travail sur le matériau photographique; les diverses versions des réalisations destinées à l'exposition concrétisent le travail intellectuel.

La présente exposition et le catalogue qui l'accompagne ont puisé dans les centaines de pièces constituant le fonds généreusement légué par Boogaerts au MCPC afin d'en révéler la richesse.

Pierre Théberge, O.C., C.Q., directeur du Musée des beaux-arts du Canada

**Remerciements**

Le travail de nombreuses personnes a permis de présenter au public les photographies de Pierre Boogaerts. Nous sommes d'abord redevables à l'artiste d'avoir fait don de l'ensemble de son œuvre au Musée canadien de la photographie contemporaine (MCPC). Ce don est d'une importance particulière pour le MCPC, puisque cette œuvre explore précisément la nature de la photographie. Nous remercions Pierre Boogaerts pour cette ressource précieuse, pour la démarche articulée qu'elle représente, ainsi que pour la beauté et la poésie qui se dégagent des œuvres achevées.

Plusieurs personnes ont fait en sorte que ce don soit possible. J'aimerais remercier en particulier Martha Langford, directrice-fondatrice du MCPC, qui a reçu cette offre de don; Shirley Thomson, alors directrice du Musée des beaux-arts du Canada; ainsi que le comité d'acquisition du conseil d'administration du Musée des beaux-arts du Canada, et sa conseillère spéciale Phyllis Lambert, qui, avec grand discernement, ont approuvé cette acquisition avec enthousiasme.

Au cours des dix dernières années, d'autres personnes ont participé au catalogage de cette collection, à sa conservation, ainsi qu'à la recherche documentaire nécessaire. J'aimerais remercier Marielle Lavertu et Bertrand Carrière, de Montréal, qui ont préparé un inventaire des œuvres; Sue Lagasi, archiviste au MCPC, à Ottawa, ainsi que Tim Campbell, archiviste adjoint qui, aidés par des stagiaires de l'université d'Ottawa et de l'université Carleton (Jonathan Newman et Melanie Brown), ont réceptionné les œuvres. Nos remerciements vont également à Denis Lessard, qui a réalisé avec le plus grand soin une liste complète des œuvres de Boogaerts et préparé une bibliographie pour la publication.

Je dois remercier tout spécialement Pierre Dessureault, dont l'intérêt pour l'œuvre photographique de Pierre Boogaerts est à l'origine de la relation qu'a entretenue l'artiste avec l'institution depuis 1979. C'est tout naturellement à M. Dessureault qu'il revenait de sélectionner les œuvres présentées dans cette exposition et d'écrire l'essai introductif du catalogue.

De nombreux membres du personnel du Musée des beaux-arts du Canada ont consacré temps et talent à la réalisation de ce projet. J'aimerais mentionner en particulier la contribution des restaurateurs Richard Gagnier et John McElhone, celle du chef des Publications, Serge Thériault, et celle de la gestionnaire du projet, Julie Hodgson.

Enfin, je remercie le directeur du Musée des beaux-arts du Canada, Pierre Théberge, qui a soutenu et encouragé la célébration de ce don majeur.

Martha Hanna, Directrice, Musée canadien de la photographie contemporaine

Pierre Dessureault

# La photographie en pièces détachées

[...] la reproduction de la nature par l'instrument de Daguerre n'est qu'une forme de plus mise entre nos mains, [...] ce n'est qu'un moyen nouveau dont nous pouvons disposer,

un procédé, jusqu'ici sans analogue, pour traduire matériellement l'impression que fait sur nous l'aspect de la nature. Jusqu'ici, l'artiste a eu à sa disposition le pinceau, le crayon, le burin, la surface lithographique; il a de plus, maintenant, l'objectif de la chambre obscure. L'objectif est un instrument comme le crayon ou le pinceau; la photographie est un procédé comme le dessin et la gravure, car ce qui fait l'artiste, c'est le sentiment et non le procédé[1].

Concilier la vue et la vision, retrouver les formes du regard, voilà toute la démarche de l'artiste Pierre Boogaerts. De 1972 à 1990, il s'est attaché à démonter les rouages du processus photographique et, ce faisant, à démontrer les conditionnements de la vision occidentale. Ce qu'il remet en question, tant sur le plan théorique dans ses écrits que sur le plan pratique dans ses travaux, ce n'est pas la question de la véracité des images, de leur adéquation au monde sensible, mais plutôt la nécessaire médiation dont elles sont issues. Tout son travail est une patiente et rigoureuse mise à jour du schéma intellectuel qui structure les images en représentations du monde sensible.

Le compagnonnage constant, chez Boogaerts, de la théorie et de la pratique pourrait être vu comme l'existence de deux approches complémentaires formulées dans des registres qui inventent leur vocabulaire respectif à mesure que se déroule l'examen des questions abordées. Constamment, la pensée déborde sur elle-même, travaillée d'interstices par où apparaissent de nouvelles questions qui relancent le débat. Constamment, l'intuition qui se déploie dans les travaux plastiques renvoie à la réflexion qui inscrit la démarche visuelle dans un vaste ensemble de savoirs. Ainsi, le travail de l'artiste se présente à la fois comme une œuvre de raison, une recherche de cohérence dans le propos, et comme l'ouvrage d'un artisan qui éprouve son outil et ses matériaux, les triture pour les retourner sur eux-mêmes afin de retrouver la matérialité du monde.

À cet égard, l'œuvre de Boogaerts ne se résume pas à un ensemble de travaux individuels s'alignant sagement sur un continuum, s'additionnant les uns

[1] Louis Figuier, « La Photographie au salon de 1859 », dans André Rouillé, *La Photographie en France – Textes et controverses : une Anthologie 1816–1871*, Paris, Éditions Macula, 1989, p. 323.

aux autres pour défendre et illustrer les points de vue de leur auteur, mais s'apparente plutôt à une suite de longs cycles marqués par le travail de l'artiste sur certains aspects particuliers du médium afin d'arriver, en bout de parcours, à une vision multiforme du processus même par lequel la vision photographique appréhende la réalité et construit le visible.

### Approches de la photographie (1972–1975)

Utiliser la photographie aujourd'hui c'est donc, inévitablement, côtoyer et véhiculer les grandes attitudes incrustées dans son image, dans sa mécanique, et qui sont voilées par la normalité de ce regard. Travailler avec la photographie, pour moi, c'est d'abord les reconnaître et tenter parfois, malgré et avec elles, un regard plus complexe. Tenter un regard « hétérogène », « plurivalent »[2].

Né à Bruxelles en 1946 et arrivé au Canada en décembre 1971, Pierre Boogaerts appartient à cette génération de créateurs qui ont adopté la photographie comme moyen privilégié d'expression et l'ont inscrite de plain-pied dans le champ de l'art actuel. À l'instar de ses contemporains Serge Tousignant, Bill Vazan et Suzy Lake, artistes de Montréal gravitant autour de la galerie Véhicule Art au début des années 1970, son parcours se fonde sur les influences conjuguées du Pop Art, du Land Art et de l'art conceptuel pour remettre en cause l'œuvre d'art, sa formulation et sa fonction.



Des études en arts plastiques à l'Institut Saint-Luc de Bruxelles aiguillent d'abord Boogaerts vers la peinture, qu'il pratique de 1967 à 1971. Il délaisse rapidement ce médium pour produire trois ensembles de travaux multimédias où la photographie joue un rôle déterminant. *Irrigation* (1972), *Références/plantation jaune-bananier* (1972–1975) et *Par terre en l'air* (1972–1974) installent les assises sur lesquelles s'édifiera son examen du système photographique.

Les travaux regroupés sous le titre *Irrigation* se situent dans le droit fil du Land Art. Boogaerts déploie divers matériaux transparents dans le paysage

[2] Pierre Boogaerts, *Travaux photographiques/Photographical Works – 1984/89*, Chicoutimi, Galerie Séquence, 1990, n. p.

et utilise la photographie pour recueillir les traces de ces installations destinées à disparaître à plus ou moins brève échéance. Ces interventions établissent une fois pour toutes la présence de la nature, qui demeurera une constante chez lui. Cette nature n'est toutefois jamais un pur état, mais plutôt une suite de phénomènes façonnés par la culture et marqués par les actions de l'artiste.

Dans ce premier contact avec la photographie, Boogaerts reprend les idées d'Andy Warhol, qui prône le retrait de la personnalité de l'artiste, l'effacement de ce savoir-faire du peintre qui se révèle dans la touche et le dessin sur le motif, au profit d'un regard détaché, lisse et mécanique sur les réalités ordinaires. Dans ce contexte, l'appareil photo est un outil courant qui traduit littéralement ce qui lui est donné à voir et l'image photographique, un raccourci entre la nature et sa représentation.

*Références/plantation jaune-bananier* explore le pouvoir que possède la photographie de créer des analogies du réel, d'où l'apparition, capitale pour le développement des travaux ultérieurs, de l'idée de référence. Dans cette succession d'images fortement influencées par le Pop Art, Boogaerts s'en donne à cœur joie pour établir des rapprochements souvent cocasses. Devant cette débauche de bananiers, de lampadaires ou de stylos Bic dont les principaux points communs sont la position, la forme et la couleur jaune, on a l'impression de se trouver devant un catalogue sans fin, pur produit de la machine à saisir et à aligner *ad infinitum* des reproductions.

L'idée de référence introduit une manière de penser par analogie plutôt que par déduction. En posant un terme, on arrive à un autre terme par le biais du jeu des ressemblances, des rapprochements, des comparaisons, des associations et des correspondances. Ce mode de pensée établit par l'imagination des rapports de parenté entre deux ou plusieurs objets essentiellement différents, mais possédant néanmoins certains traits en commun. Ces rapports introduisent une fluidité et une mouvance dans le jeu des associa-

tions qui se font et se défont sur le mode de la prolifération. Méthode essentiellement poétique en ce qu'elle fait constamment glisser les choses les unes sur les autres et les inscrit dans un réseau de correspondances, passant constamment sans transition du sensible à l'intelligible.

À ce stade, la photographie reste tributaire des disciplines traditionnelles que sont la sérigraphie et le dessin. Ces œuvres opposent constamment la reproduction mécanique issue de la photographie à la représentation manuelle par le dessin : d'une part, rigueur, foisonnement de détails et réalisme; de l'autre, figuration fluide, épure et fantaisie.

*Par terre en l'air* fait éclater le point de vue fixe et privilégié qui unifie la vision perspectiviste héritée de la Renaissance. En brouillant les repères spatiaux et distincts que sont le haut et le bas, en supprimant l'horizon et en abolissant la profondeur, Boogaerts, à la manière des constructivistes avant lui, fait exploser la perspective. Le point de vue flotte et se déplace : le haut et le bas sont inversés, la terre et le ciel se confondent. Les compositions s'élaborent selon une logique visuelle et picturale indépendante de la réalité sensible. L'œil de l'observateur fait corps avec l'appareil photo. Tous deux se meuvent et se déplacent librement dans l'espace à la façon de l'Homme à la caméra que célèbre le film de Dziga Vertov :

Je suis – le ciné-œil. Je suis – l'œil mécanique.

Moi, machine, je vous montre le monde, tel que moi seul peux le voir.

Je m'affranchis dès aujourd'hui pour toujours de l'immobilité humaine, *je suis un mouvement ininterrompu*, je m'approche des objets, je m'éloigne d'eux, je me faufile sous eux, je me juche sur eux, j'avance près du museau d'un cheval au galop, je m'enfonce au milieu d'une foule, je cours devant les soldats chargeant, je me renverse sur le dos, je m'envole avec les aéroplanes, je tombe et je monte avec les corps tombants et ascendants.

Me voici, l'appareil, je me lance selon la résultante, en manœuvrant dans le chaos des mouvements, en fixant le mouvement avec le mouvement, depuis les combinaisons les plus compliquées.

Libre de l'obligation de 16–17 images par seconde, libéré du cadre temporel et spatial, *je juxtapose n'importe quel point de l'univers*, fixé par moi n'importe où.

Ma voie vers la création : une vision nouvelle du monde. Voilà que je déchiffre d'une manière nouvelle le monde qui vous est inconnu[3].

Ce jeu de l'appareil photo qui morcelle l'espace et fragmente la représentation brouille les pistes de lecture et de perception de l'œuvre. Celle-ci n'est plus une découpe aux contours nettement définis qui organise une portion du réel, mais un agencement d'images qui se déploient sur le mur. Le spectateur peut à son tour parcourir l'ensemble de haut en bas, de gauche à droite, en diagonale, selon une multitude de positions.

En disparaissant, le point de vue unique et privilégié de la vision perspectiviste laisse place à la position, qui est situation par rapport aux choses. Ainsi, au fil des travaux qui portent spécifiquement sur la photographie, Boogaerts décline toutes les variantes du mot : composition (disposition des éléments), recomposition (reconstitution), disposition (mettre en ordre), décomposition (séparation en éléments), superposition (mettre par-dessus).

### Le système photographique en pièces détachées (1975–1983)

Que la façon de voir découle d'un mode de penser, que la pensée est étroitement reliée à la vision, qu'il y a interrelation : que l'on regarde comme on pense et que l'on pense comme on regarde, qu'il faut penser pour voir et que l'on ne voit que ce que l'on pense, tout cela devient de plus en plus évident aujourd'hui. Cela signifie que le regard est toujours le résultat d'une certaine organisation du réel, que le regard construit la réalité selon son propre point de vue[4].

Le travail purement photographique débute avec deux séries qui reprennent en les amplifiant les questions soulevées dans *Par terre en l'air*. La première,

[3] Dziga Vertov, « Kinoks-révolution », (traduit du russe par Ludmilla Florovskaia, Ruta et Georges Sadoul), *Cahiers du cinéma*, tome XXV, n° 146 (août 1963), p. 18.

[4] Pierre Boogaerts, « Perspective, photographie et "encadrement" », *Parachute*, n° 30 (mars, avril, mai, 1983), p. 33.

*« Synthétisation » du ciel* (1973–1975), projette le regard en l'air et le structure au moyen de la planche-contact; la deuxième, *New York, N.Y.* (1976–1977), cadre au plus près par terre et recompose les promenades urbaines de Boogaerts selon le nombre et l'ordre des prises de vues contenues sur un rouleau de pellicule.

Dans les deux ensembles, le regard est un cadre mobile qui se promène sur la réalité et se déplace selon des axes déterminés par l'artiste dans les limites des possibilités du médium. Le cadrage photographique épouse cette mouvance, inclut et exclut tout à la fois dans un même mouvement. Le fragment ainsi prélevé montre en l'organisant une part du réel, mais en cache la totalité, qui est reléguée hors champ.

*« Synthétisation » du ciel* (1973–1975) est une série de variations sur la configuration du ciel et des nuages dans laquelle Boogaerts illustre le pouvoir que possède la photographie de transcrire le réel, de le structurer et de l'organiser au moyen de la découpe et de la séquence, moyens qui lui appartiennent en propre.



Boogaerts part d'une idée toute simple : « l'utilisation du film photographique de 36 poses en fonction de la planche-contact qui est faite après développement du film[5] ». Son sujet : les nuages qui se profilent sur le bleu du ciel. À la prise de vue, l'artiste met en rapport chaque cadre avec le cadre suivant. Ce faisant, il découpe dans la réalité pour en prélever un fragment qui à la fois inclut et exclut certains éléments, un procédé qui fait se chevaucher le dedans et le dehors, l'intérieur et l'extérieur. L'alternance des cadres compose sur la planche-contact des motifs géométriques. Cette distribution dans des grilles juxtapose et ordonne les images les unes à la suite des autres pour créer une lecture pluridimensionnelle qui répond à l'éclatement du point de vue unique.

C'est le système photographique qui structure la fluidité du phénomène naturel : la planche-contact reproduit les soixante-dix vues selon l'ordre

[5] Note de Pierre Boogaerts pour la présentation du travail, s.d., collection du Musée canadien de la photographie contemporaine.

pensé par l'artiste afin de créer des motifs géométriques. Cet agencement reflète en tout point les décisions et les interventions de l'artiste. Le cadre de chacune des images regroupées dans la planche-contact nous entraîne dans un jeu de mise en abyme dans lequel chacun des fragments s'insère dans un tout qui, bien qu'il renvoie à chacune de ses parties, constitue cependant une amplification de la réalité par la somme des éléments rassemblés dans la structure donnée.

Chacun des onze ensembles de la première partie de *New York, N.Y.* (1976–1977) réunit, en forme de grille, vingt photographies qui correspondent au nombre de négatifs contenus sur un rouleau de pellicule. Ce nombre constitue un système clos, imposé par l'industrie, avec lequel Boogaerts compose. L'ordre des images reprend le fil de la promenade, suite d'impressions et de moments qui mettent en lumière la relation particulière du corps de l'artiste à l'environnement, sa solidarité avec le monde au moyen du regard qui se déplace et donne forme au temps et à l'espace. La juxtaposition des images établit des rapports de contiguïté et de proximité entre les moments et nous laisse entrevoir le déroulement de la promenade. À cet égard, les travaux de Boogaerts sont toujours rigoureusement datés et localisés, comme pour marquer leur appartenance à un moment et à un lieu précis, et les situer dans un cheminement possédant des antécédents et impliquant des conséquences.

Au fil de ces déplacements recomposés, surgissent une série d'oppositions entre l'intérieur et l'extérieur, la référence et l'interférence, la nature et la culture. Sans cesse, le spectateur oscille entre ces pôles contradictoires. La première partie du travail se déroule à l'extérieur, dans les rues de Manhattan; la deuxième montre l'intérieur des ateliers de dix artistes new-yorkais. Chacune des grilles rassemble des éléments similaires. Cette suite de quadrillés d'arbustes et de feuillages luxuriants ou, à l'opposé, de déserts de cailloux et de sable produit une topographie inusitée. New York apparaît non pas

comme une mégalopole de béton, d'acier et de verre, mais comme un jardin où cohabitent nature et culture, intérieur et extérieur, ces termes représentant néanmoins les versants complémentaires et inextricables d'une même réalité.

En se jouant des idées reçues et des orientations données pour sûres, Boogaerts retourne les choses sur elles-mêmes. En brouillant les pistes, il déjoue notre perception de l'espace pour faire coexister le haut et le bas. En redéfinissant les frontières entre le naturel et le fabriqué, il juxtapose les traces de la nature à leur contexte culturel. En mettant en rapport des groupes d'images, il révèle des liens de proximité et de synchronicité entre des temps et des lieux différents.

*Voitures bleues et ciel au-dessus de chacune d'elles. N.Y. et Montréal – (1977–79)* résout, dans une analogie visuelle simple, la dichotomie du haut et du bas. Boogaerts juxtapose deux images : l'une du ciel, l'autre de détails d'un certain nombre de voitures bleues. La couleur bleue dans toutes ses modulations réunit ces deux éléments, le premier emprunté à la nature, l'autre symbole par excellence d'urbanité. Cette simple juxtaposition ouvre sur un univers poétique foisonnant de métaphores visuelles liées autant au contexte des images qu'à leur accumulation en séries. Les frontières entre le haut et le bas sont brouillées, quand elles ne sont pas carrément inversées par divers jeux de miroirs et de reflets qui composent un réseau complexe de résonances : tour à tour, les nuages dans le ciel font écho à des « nuages » de peinture blanche sur le bleu des voitures; la surface luisante d'un capot devient un miroir qui reflète l'environnement urbain.

Ce passage de la tridimensionnalité de la nature à la bidimensionnalité du reflet n'est pas sans rappeler les projections au fond de la caverne de Platon. Ce mythe fondateur construit une analogie entre le monde visible et le monde des Idées, seul garant de la vérité des connaissances que nous puissions acquérir du monde. La connaissance devient ce long voyage de l'âme

qui traverse les apparences et les illusions d'un théâtre d'ombres sans profondeur et sans dimension pour s'élever, par la dialectique et la maïeutique, à la contemplation du Beau, du Bien et du Juste, modèles immuables des idées particulières qui en émanent.

À ce monde à deux dimensions, la Renaissance et l'âge classique substitueront la représentation perspectiviste et une philosophie du sujet voyant, où l'analogie centrale est celle de la *camera obscura*. Comme l'œil, la *camera obscura* produit des images où se retrouvent les couleurs, les volumes, les proportions et la profondeur du monde sensible. Se font jour dans cette analogie toute simple les idées capitales de projection des rayons lumineux, de simulacre du monde sensible, de peinture lumineuse, d'exactitude du dessin, de réduction de l'échelle des choses et de fenêtre qui encadre le visible pour en prélever une partie. Ainsi, d'un modèle statique de la connaissance du monde sensible perçu comme émanation sans profondeur d'un monde idéal tenu pour seul vrai, nous passons à un modèle projectif où les images jouent le rôle d'intermédiaires entre le monde sensible et celui de l'entendement. Le chemin vers la connaissance devient une longue entreprise de déchiffrement du « grand livre du monde[6] ».

La *Série écran* regroupe trois ensembles : *Série écran : 2 photos prises de ma fenêtre* (1976), *Série écran : Ciels verticaux, N.Y. 1976* et *Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79*. Dans cette suite de propositions aux ramifications complexes, Boogaerts met en place un certain nombre de métaphores visuelles qui établissent des correspondances entre l'appareil photo, la fenêtre, le miroir et l'architecture de New York. Autant de produits de la culture qui forment le visible et définissent l'image.

*Série écran : 2 photos prises de ma fenêtre* (1976) présente, côte à côte, deux photographies en couleurs, la première montrant une fenêtre vue en contre-plongée, la seconde, le ciel réfléchi sur le miroir de l'appareil photo. Le tout est juxtaposé au diagramme figurant sur le verre dépoli de l'appareil et à

[6] René Descartes, *Discours de la méthode*, Paris, Garnier-Flammarion, 1966, p. 38.

une image de l'intérieur du boîtier. Ces quatre éléments manifestent le caractère mécanique de la photographie, machine qui permet de trancher dans le réel, de trouver des analogies, de faire apparaître des correspondances et d'établir des parallèles. Mouvement paradoxal qui d'un coup inclut et exclut, prélève une portion et rejette l'ensemble hors champ, substitue à l'épaisseur de la réalité la minceur de l'image.

Comme l'appareil photo, la fenêtre et le miroir eux aussi font écran et structurent la vision. La fenêtre, ouverture dans le bâtiment, fait coïncider l'espace intérieur et le monde extérieur; intermédiaire transparent, elle favorise le passage et le va-et-vient entre les deux. Le miroir, pièce centrale du mécanisme du viseur qui, lui aussi, favorise le passage de la lumière et organise la représentation, reflète fidèlement l'image en l'inversant. Cette transposition montre l'autonomie de la représentation par rapport au visible. Les éléments de l'image sont ordonnés selon une hiérarchie qui leur appartient en propre. Fenêtre et miroir renvoient à des conceptions encore acceptées par beaucoup : tout un courant théorique a longtemps vu la photographie comme « miroir de la réalité » et « fenêtre sur le monde ».



L'analogie établie dans cette proposition s'enrichit dans trois groupes de travaux d'envergure plus modeste qui lui sont quasi contemporains. *T.V./ Jardin / Grandeur nature / ou la nature des médias* (1977–1978) reprend ces jeux d'inversion chers à Boogaerts en établissant une correspondance entre les termes précédents et l'écran cathodique, lui aussi fenêtre perspectiviste créatrice d'un espace pictural particulier. Celui-ci se saisit de la nature, l'aplatit et la transplante dans le domaine de la culture. Allant au bout des résonances visuelles, Boogaerts tire l'analogie vers la poésie : l'écran blanc balayé par le signal électronique évoque une tempête de neige.

Boogaerts rassemble tous les termes de cette analogie dans une maquette intitulée *Clic-Éclipse* (1979–1986). Ce montage regroupe des photographies et des documents qui ont servi de références et d'illustrations à un texte

qu'il a publié dans le numéro 57 de la revue *Parachute*[7]. La bande de huit photographies qui occupe le haut du montage est tirée de *Camera Series* (1978–1979), qui reprenait plusieurs des motifs visuels précédents en y ajoutant la main de l'artiste effectuant un fondu au noir en replaçant le capuchon sur l'objectif de l'appareil photo.

L'élément central de la maquette est la juxtaposition de l'image d'un œil photographié en très gros plan et d'une page du magazine *Life* montrant une éclipse de Soleil vue par une équipe de scientifiques à partir d'un avion volant à trente-cinq mille pieds d'altitude. Les deux images présentent le même motif, à l'instar du labyrinthe incrusté dans la pierre du plancher de la nef de la cathédrale de Chartres et la grande rosace de la façade principale qui, rabattus l'un sur l'autre, coïncideraient parfaitement, comme le positif et le négatif d'une même réalité porteuse d'oppositions et d'inversions : bas-haut, pierre-verre, terre-ciel, opacité-transparence.

De la même façon que la mystique médiévale tentait de réconcilier la terre et le ciel, la connaissance et la croyance, cette maquette systématise en quelque sorte une cosmologie personnelle. Ainsi, l'éclipse transforme le jour en nuit, fait se confondre la Terre et la Lune, fait jaillir la lumière de l'ombre. Comme le montre la photographie du décollage de Challenger, il nous est donné d'échapper à l'attraction terrestre et de nous mouvoir librement dans l'espace : renversement radical de perspective, inversion du point de vue qui nous fait assister à un clair de Terre. L'infiniment grand rejoint l'infiniment petit.

Le cheminement de Boogaerts est jalonné de maquettes semblables à celle-ci qui font office de carnet de notes. Il y consigne en toute spontanéité, brièvement et schématiquement, un état de sa recherche, et dresse un bilan de ses préoccupations du moment. À la fois aide-mémoire, réflexions, ébauches et synthèses, elles marquent des ruptures et tracent des tangentes dans le parcours de l'artiste.

[7] Pierre Boogaerts, « Clic-Éclipse – Voir et croire, lumière et aveuglement ou encore : la photographie comme modèle des arts, des idées et des a priori », *Parachute*, n° 57 (janvier, février, mars 1990), p. 16 à 23.

Les deux autres parties de *Série écran* portent sur l'architecture de New York qui représente ici l'archétype de la ville et de la pensée dont elle est issue. *Série écran : Ciels verticaux* explore le ciel mis en forme par les édifices : les gratte-ciel et les découpes que ceux-ci produisent à même le champ de vision définissent l'espace urbain et la perception de celui-ci. Les images sont alignées les unes à la suite des autres pour créer une série de variations sur la forme des échappées verticales sur le bleu du ciel. *Série écran : Ciels de rues* explore toujours le même espace urbain mais, cette fois, en recréant une suite de configurations géométriques. Des quarante-deux pièces composant le travail, certaines sont construites horizontalement, d'autres verticalement, en X ou en T. Dans ces longs panoramiques assemblés à partir de plusieurs images accolées les unes aux autres, Boogaerts superpose la découpe produite par l'appareil photo au découpage du ciel par les gratte-ciel, deux éléments qui, chacun à leur façon, conditionnent le regard et la perception. Avec son appareil photo, Boogaerts balaye des échappées sur le ciel entre les gratte-ciel de Manhattan. Chaque photographie devient un fragment qui est juxtaposé au suivant pour recréer le mouvement du regard traduit par l'objectif.



Alors que les travaux précédents ordonnaient rigoureusement dans des grilles des images aux bords nettement définis, *Série écran : Ciels de rues* fait éclater les frontières des images et les fait se chevaucher. Les bords de chaque rectangle disparaissent dans l'ensemble et donnent lieu à la construction d'une vue faite de rappels de formes, de lignes et de couleurs. Par un subtil jeu de superpositions et de raccords visuels, l'espace pictural est recomposé, et l'image devient la somme de ses fragments alignés selon un axe de vision qui multiplie les points de vue successifs et déborde les limites du cadre de la vue normale. En résulte une vision élargie qui crée un nouvel espace pictural régi par ses propres lois.

*Une après-midi sur mon balcon, Montréal, 18 août 1978* fait figure de pause et de lien dans le parcours de Boogaerts. Dans ce journal intimiste en noir et

blanc, il poursuit son étude des rapports entre la nature et la culture pour, cette fois, l'installer dans la durée et la logique du temps vécu.

Ce travail tout d'une pièce fait figure de modèle de la méthode de Boogaerts. Au départ, une situation simple, commune, dont il fait le tour avec l'appareil photo. Au fil d'une après-midi, l'artiste explore son monde : les sensations se chevauchent dans une continuité lyrique. Peu à peu, s'instaure un mouvement de va-et-vient entre la réflexion analytique portée par le livre de Serge Moscovici, dont les pages-citations ponctuent le déroulement de l'après-midi, et le monde des impressions pures dont témoigne le regard de l'artiste, qui fait corps avec le milieu ambiant et le moment. Cette présence intense au monde se traduit par une infinité de petites notations qui épousent le frémissement des choses.

Chaque image saisit l'instant dans sa densité et sa plénitude. En raison de l'utilisation du noir et blanc, le glissement de la lumière à la surface des choses et le frémissement des ombres portées matérialisent le passage du temps. Le montage chronologique enchaîne les uns aux autres ces moments fugaces et épars qui, une fois rassemblés en grilles, recomposent l'après-midi d'après une trame narrative. Cette organisation particulière nous permet de revoir la suite des événements et de refaire, par le regard et sa mobilité, notre propre parcours qui fait fi de la chronologie : cette réversibilité quasi proustienne du temps permet de se réapproprier chaque instant comme une totalité affective.

L'aspect réflexif de cet ensemble est particulièrement marqué. Le passage constant, tout au long de la suite, entre le cadre naturel de l'événement – le balcon, le jeu de la lumière dans le feuillage – et la réflexion sur la nature – les pages-citations du livre de Moscovici – reproduit le mouvement même de la pensée qui structure les perceptions en idées. D'une part, l'écrit rassemble et développe les idées sur le mode discursif. D'autre part, la photographie donne forme au visible dans l'image et reconstitue le déroulement du temps dans une séquence.

*Coins de rues (Pyramides) – N.Y. 1978/79* va encore plus loin dans le travail de reconstruction photographique entrepris dans *Série écran : Ciels de rue*. Le décor est le même. Cette fois, Boogaerts retrace la forme élémentaire de la pyramide. Grâce à l'analogie, il se livre à des jeux visuels par lesquels il plonge au cœur de l'histoire en liant le passé – la forme omniprésente de la pyramide – au présent – les percées vertigineuses entre les gratte-ciel. De la même façon que New York représente le point le plus avancé de l'esprit technique contemporain, la pyramide incarne une projection du savoir et des aspirations d'une culture ancienne. En les rapprochant ainsi au-delà du temps et de l'espace, Boogaerts montre la persistance de certains motifs et de certains mécanismes de pensée qui ont traversé l'histoire.

Ce qui frappe dans ce travail, c'est sa monumentalité, qui se manifeste d'abord dans les intentions de l'artiste. Si reconstruire la forme de la pyramide à partir des coins de rues de New York paraît, de prime abord, la simplicité même, les possibilités du système semblent inépuisables. Ainsi, les variations et les permutations incessantes inscrites au cœur même de celui-ci le situent toujours entre le fini et l'infini, l'actuel et le virtuel, le réalisé et l'irréalisé : l'idée déborde toujours la réalisation et les virtualités du système en permettraient la répétition à l'infini.



La partie d'introduction regroupe des notes de travail définissant le motif et énonce les stratégies qui seront mises en œuvre. Au fil des dix parties qui suivent, l'assemblage se complexifie et le système fait doucement boule de neige et synthétise un nombre de plus en plus grand d'éléments pour définir un espace pictural autonome. Les pièces composant les parties 1 à 4 regroupent respectivement de une à quatre images qui recomposent dans des ensembles verticaux le motif de la pyramide. Ces pièces jouent de la mobilité et de la réversibilité du regard : notre œil, comme celui de l'artiste, balaye de haut en bas ces panoramiques ancrés à la base par le motif de la pyramide. C'est la position de celle-ci qui, d'entrée de jeu et pour l'ensemble

du cycle, définit l'orientation de ces constructions qui pourraient se déployer au mur selon d'autres axes tout aussi logiques et naturels. Les parties 5 et 6 introduisent une nouvelle variable : les images se déploient horizontalement, le regard balayant l'espace de gauche à droite et non plus de haut en bas.

La partie 7 dispose des images en groupes aux contours irréguliers, dans lesquels alternent des pleins et des creux qui recomposent le motif initial. Il ne s'agit plus ici de la vision panoramique qui recrée l'espace pictural selon une ligne d'horizon plus ou moins bien définie, mais plutôt d'une vision fragmentée où l'image est la somme des composantes visuelles et des interstices laissés en blanc, synthétisés par l'imagination et la persistance de la vision. Alors que les parties 8 et 9 recomposent la pyramide en blocs compacts sans espacements, la partie 10 en évoque la forme en creux en esquissant ses contours par une fine découpe dont l'intérieur est évidé : la forme pyramidale devient un simple tracé, un négatif de l'image.

L'échelle des pièces est elle aussi monumentale. Si chacune des photographies est une réduction en deux dimensions du réel, leur agrandissement en grand format et leur déploiement sur le mur redonne à la construction toute son amplitude. Ici, la recomposition n'est plus tributaire du système clos du nombre de prises de vue que contient le rouleau de pellicule ou du format et de la configuration de la planche-contact, mais s'effectue plutôt selon une logique purement visuelle. Chaque fragment se raccorde au suivant en prolongeant une ligne, en poursuivant le motif esquissé, en recoupant et redoublant la perspective. Ces résonances visuelles débordent le cadre fixe du papier photographique et reconstruisent l'image selon un espace pictural élargi. Les superpositions des épreuves montées sur des cartons redonnent une épaisseur à la construction qui reprend ainsi possession du mur : ce dernier devient le véritable support de l'image.

Tout comme *Une après-midi sur mon balcon, Montréal, 18 août 1978* amenait de nouveaux éléments à la réflexion et les résolvait dans un ensemble autoré-

férentiel, les six maquettes (deux d'entre elles ont été réalisées en grand format) de *Feuilles–Traces* (1982) explorent, par le biais de l'analogie entre la feuille de papier photographique et la feuille d'arbre, la littéralité du matériau photographique. Dans cet ensemble, Boogaerts se défait de la rigidité du support photographique et recompose une image de feuilles mortes ou de traces dans la neige à partir d'une série de tirages piqués en cascade au mur. Superpositions et découpes s'effectuent au hasard des ondulations du papier : ainsi, Boogaerts passe de la recomposition rigoureuse en volume des travaux précédents à des assemblages fluides et mouvants, en partie tributaires des conditions dans lesquelles se déroule la présentation.

En utilisant la feuille de papier photographique comme telle, Boogaerts met à jour la littéralité du matériau dans des formats et une palette de couleurs définis par les normes de l'industrie. Ce faisant, il fait sienne la minceur de la feuille, sa vulnérabilité, sa fragilité. Ainsi, le matériau photographique révèle la plasticité et la malléabilité qui permettent de le façonner. Si chacune des épreuves constitue un fragment bidimensionnel et aplati qui déréalise les choses, le jeu des superpositions et des raccords visuels, au fil des ondulations du papier, donne de la fluidité à la recomposition. Celle-ci devient ainsi une totalité autonome dans laquelle se dissolvent les fragments porteurs de résonances visuelles.



Il serait intéressant de noter ici la place prépondérante qu'occupent dans les références de Boogaerts les vues de la Terre et du sol lunaire prises par les astronautes de la NASA. Ces images, radicalement nouvelles pour quelqu'un de sa génération, vont à l'encontre de la perspective classique et remettent en cause notre vision du monde en changeant radicalement la position de l'observateur et, de ce fait, le point de vue à partir duquel il détermine sa position dans le monde visible. Chacune de ces photographies de reconnaissance, quadrillée et numérotée, fonctionne à la fois comme une image unique, un fragment autonome, répertorié et numéroté, et comme un élément d'un

relevé topographique qui déborde la somme de ses parties, comme une vision construite et magnifiée d'un territoire inconnu.

### La totalité (1983–1990)

Mon travail : histoire en deux temps. Premier temps : « sur le motif ». Prises de vues : premières décisions. Cadrage – limitations, panoramas – élargissements. Deuxième temps : « à la table de montage ». Reprendre les décisions prises lors du premier temps. Les confirmer ou les déjouer. Les renforcer ou, pourquoi pas, trouver autre chose. Regarder à nouveau le motif. Le regarder à travers les cadrages. Regarder ce regard et le motif à travers le regard. Tenir compte des deux regards et du motif.

Toujours deux niveaux : celui de l'image à l'intérieur de chaque rectangle photographique et celui de ce rectangle même et de tout ce qui le produit : surface du film, perforations, numérotation, marque, etc. Tout utiliser. Ne rien laisser de côté, même les photos qui font double emploi. Recycler. Travailler avec toute la photographie. Tout ce qu'elle est. Pas seulement avec ce qu'elle montre. Mais aussi avec ce qu'elle cache…[8]

Les montages produits entre 1983 et 1990 ont été réalisés à partir de diapositives 35 mm découpées et recomposées dans une copie négative dont une épreuve a ensuite été tirée. En découpant ainsi les diapositives, Boogaerts fait éclater le support et le cadre premier de la représentation photographique. Si, dans les travaux précédents, il élargissait la portée du regard en balayant l'espace, déjouant ainsi le cadre imposé à la vision par l'appareil, ici, c'est le mouvement inverse qui se produit. Tous les fragments sont fondus par transparence dans la matière photographique pour reconstruire en une image le sujet, à partir de toutes les données photographiques dont l'artiste dispose.

Cette synthétisation met en lumière à la fois la nature imaginaire de la représentation et les mécanismes du système qui la rendent possible. Les images

[8] Pierre Boogaerts, « Où il sera question du rectangle photographique, en dedans et en dehors, et de ma façon de travailler. Avec en chemin, quelques détours… », dans *Anamnèse*, Montréal, Dazibao, 1989, p. 28–29.

sont parsemées d'empreintes qui renvoient sans équivoque à la photographie : les perforations et la numérotation de la pellicule, entre autres, sont omniprésentes. Les montages explorent la transparence de la diapositive : alors que les travaux précédents déjouaient le cadre en superposant une suite de tirages – opaques par nature – ici, chacun des fragments regroupés sur un support transparent se fusionne aux autres par l'effet de la lumière projetée à travers lui. L'agrandissement de ces montages modifie l'échelle du sujet, qui devient monument et affirme sa présence sur le mur. Ces travaux célèbrent aussi de façon manifeste la beauté des matériaux : les couleurs éclatantes se découpent sur un fond blanc; fleurs, feuillage et reflets dans l'eau semblent flotter sur de grandes feuilles de papier qui ondulent sur le mur.

Faisant appel à la littéralité de la transcription photographique et à sa façon particulière de reconstruire la réalité, ces assemblages constituent la somme non seulement de toutes les photos prises de chaque sujet, mais aussi de tous les déchets occasionnés par les découpes nécessaires pour recomposer l'image de ce sujet. Cet espace pictural recomposé montre que ce que nous appelons réalité n'est rien d'autre qu'une construction culturelle qui filtre, organise nos perceptions et règle nos actions. Il y a chez Boogaerts, dans cette ultime série de travaux, un désir manifeste de tout intégrer de la photographie par la photographie. L'image devient une totalité de fragments qui débordent les uns sur les autres.



J'ai toujours cherché à ne pas imposer une vision des choses, mais au contraire à m'effacer le plus possible, de mieux en mieux, pour laisser apparaître le plus simplement, le plus efficacement possible, la vision photographique des choses[9].

Cette totalité qui réconcilie l'image et les marques de sa fabrication est à la fois un aboutissement et une limite. À l'opposé d'une œuvre de raison, l'ordonnance, la clarté et la rigueur du travail de Boogaerts mettent en lumière le cheminement d'un artisan qui, particulièrement dans les derniers travaux,

[9] Pierre Boogaerts, entretien avec l'auteur, 27 août 1993.

explore les propriétés plastiques des matériaux à sa disposition. La cohérence du propos marque la continuité de cette démarche qui se développe selon une logique, celle de l'analogie. À cet égard, il faut parler de dépouillement et de simplicité, plutôt que de rigueur et de formalisme, dans cette œuvre qui veut constamment aller à l'essentiel. Et l'essentiel, chez Boogaerts, est toujours lié à l'intuition poétique qui, seule, permet de dépasser les cadres imposés au regard par la culture. Démarche essentielle de prise de conscience pour retrouver une vision non pas pure et détachée, mais une conscience de soi incarnée dans la beauté et la transparence des choses du monde.

**La photographie... et maintenant?**

Dépasser les limites, élargir le cadre. C'est bien toujours le même défi, la même tentative. Très tôt je me suis intéressé à la représentation. Comment représente-t-on les choses? Comment se représente-t-on le monde? Comment la représentation prend-elle la place du monde? Comment se fait-il que nos représentations nous dépeignent toujours?

Les codes du dessin et de la peinture me sont très vite apparus lourds d'une histoire tellement vaste, tellement ancienne, que toute représentation du monde contemporain en devenait tellement chargée qu'à mes yeux elle en perdait toute simplicité. C'est en ce sens que la photographie me semblait plus appropriée pour «être avec» le monde qui m'entourait.

J'étais dans la vingtaine: le Pop Art et son intégration du langage publicitaire dans la représentation du monde, mais aussi le Conceptual Art et ses incursions dans des domaines apparemment très éloignés de l'art, puis le Land Art et son questionnement direct sur les rapports nature-culture. Voilà quelles étaient mes pistes.

La photographie réunissait tout. Mais avec le temps, il devenait clair qu'elle était aussi un véritable nœud: tout s'y reflétait. La société entière, le regard lui-même. J'étais revenu à la case départ: la photographie me renvoyait inlassablement à un regard, dans lequel je pouvais me reconnaître mais... que je n'avais pas voulu. Je n'étais toujours pas «avec» le monde qui m'entourait. La photo, elle aussi, s'avérait tellement chargée que la simplicité m'échappait toujours.

C'est alors que je fis une rencontre décisive. Quelqu'un me donna les outils que je cherchais. Ceux qui pouvaient mettre en évidence la construction même de mon propre regard. Je suis devenu son élève. C'est un grand maître qui m'enseigne des techniques énergétiques orientales datant de milliers d'années. Grâce à lui et à elles, je me rapproche enfin du présent. Aujourd'hui il n'y a plus de pinceaux, plus d'appareil photo, il n'y a même plus la production d'objets.

Je continue. J'essaie de ne plus regarder le monde. Je cherche à être présent avant le regard. Par moments peut-être.»

Pierre Boogaerts, mars 2001

# Liste des reproductions
# Commentaires de Pierre Boogaerts



Les extraits et les textes de Pierre Boogaerts figurant dans la présente section sont reproduits tels qu'ils ont été publiés dans les sources indiquées.
Le lecteur peut se reporter à la bibliographie pour une référence plus complète.
Les titres des œuvres sont ceux donnés par l'artiste.

Le passage de la peinture à la photo est très facile : c'est un problème d'outil. Au départ, je veux montrer le monde que je vois. Je veux rendre le plus lisible, le plus clair possible ce que je fais, ce que je dis, ce que je pense. J'élimine donc progressivement ce qui peut troubler cette clarté : le dessin, la touche, le grain de la toile et naturellement je regarde la photographie. Voilà quelque chose qui va droit au but : je regarde l'arbre, je prends une photo, je montre la photo, on voit l'arbre.

Entrevue avec Pierre Dessureault, 27 août 1995.

**1 « Grand entonnoir » : « Arc » (6 x 1 nuages), « Grande irrigation » (2 bandes de plastique transparent déroulées sur les talus bordant une autoroute en construction), « Petite irrigation » (moitié de la grande), Bruxelles 1972**

8 épreuves argentiques (7 : 14,5 x 10,2 cm; 1 : 3,1 x 12,7 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 45 x 62,5 cm
1972 Bruxelles [1972: 7]

**2 10 mètres de plastique transparent sur des fleurs (Version c)**

2 épreuves argentiques (20,3 x 29,7 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 50 x 65 cm
1972 Bruxelles [1972: 5]

**3 Une latte de plexiglas transparent déposée dans l'herbe (formation de buée et empreinte de la latte)**

4 épreuves argentiques (19 x 26 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 50 x 65 cm
1972 Bruxelles [1972: 3]

Mon *travail* photographique consiste à faire « glisser », à faire « déraper » les données, les propriétés du media. D'une part, en les contrariant, en les contredisant, je ne fais en fait qu'insister sur ces propriétés et, d'autre part en utilisant les images simples de notre environnement actuel, j'établis des équivalences avec notre société, avec nous, avec moi.

Tiré de « Quelques notes "à vue de nez" sur mon travail », dans *Coins de rues (Pyramides)– N.Y. 1978/79*, 1980.

**4 Par terre en l'air I – Par terre en l'air II (Version b)**

10 épreuves argentiques (3 : 29,9 x 24 cm; 7 : 13,6 x 10,2 cm), 2 textes, montés sur carton-mousse 33
Dimensions hors tout : 70 x 100 cm
1974 Montréal [1974: 7]

Le domaine qui m'intéresse et que j'explore se situe ENTRE les notions de synthétique et de naturel. Il n'est pas question pour moi de les démystifier, de les séparer.
Bien au contraire, considérer le naturel et le synthétique comme ingrédients d'une même mixture.

Les rendre de MÊME NATURE (« tous les constituants d'une substance homogène sont de même nature » – Larousse). Développer autant le synthétique comme étant naturel, organique que le naturel comme étant synthétique.

Les faire s'ouvrir l'un à l'autre.

Utiliser l'un pour l'autre.

Me promener parmi ces deux composants et les confondre.

Plus précisément les fondre.

Ne jamais les séparer mais reconnaître l'un dans l'autre et vice et versa.

Faire apparaître l'organique dans le synthétique et l'inorganique dans le naturel. Dans une attitude qui ne soit pas (plus) tragique.

Où les relations (confusions) se passent « naturellement » (cool) et d'une façon souple (swing).

Finalement montrer la mesure humaine de la nature et révéler la mesure naturelle de l'homme.

*(suite page 36)*

**5 Références/plantation jaune-bananier**
**Bic Banana**
**Les indications de la référence**

3 épreuves à développement chromogène (12,7 x 17,7 cm; 12,1 x 8,9 cm; 7,2 x 4 cm), texte de référence, montés sur carton
Dimensions hors tout : 50 x 65 cm
1974–1975 Montréal–Bruxelles [1974: 4]

**6 Références/plantation jaune-bananier**
**Bic Banana**
**Les indications de la référence**

9 épreuves à développement chromogène (7 : 12,3 x 8,9 cm; 2 : 17,5 x 11,9 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 50 x 65 cm
1975 Montréal [1975: 1]

**7 Références/plantation jaune-bananier**
**Poteau d'éclairage routier (droit) jaune comme identification, n°2**

1 épreuve argentique (49,6 x 39,6 cm) montée sur carton, encre jaune
Dimensions hors tout : 50 x 65 cm
1972 Bruxelles [1972: 9]

**8 Références/plantation jaune-bananier**
**Poteau d'éclairage routier (droit) jaune comme identification, n°5**

1 épreuve argentique (49,6 x 39,6 cm) montée sur carton, encre jaune
Dimensions hors tout : 50 x 65 cm
1972 Bruxelles [1972:12]

**9 Références/plantation jaune-bananier**
**Autoportrait en bananier. Jaune comme indication de références, n°3**

1 épreuve argentique (40 x 50 cm) montée sur carton, encre jaune
Dimensions hors tout : 50 x 85,5 cm
1972 Bruxelles [1972:15]

Voir mes prolongements dans le « synthétique-humain » aussi bien que dans le « naturel-humain ».

Les travaux qui sont présentés ici sont tous accompagnés d'une référence : plantation et jaune-bananier. Le sens de plantation est simple : il suppose la verticalité et sa répétition (multiplicité) potentielle. Dans le cas du jaune-bananier, il ne s'agit pas de bananes ou de bananiers, rien à voir avec la « réalité naturelle » de tel fruit ou tel arbre.

Simplement j'indique une image.

Le bananier renvoie à l'image de l'arbre : nature, verticalité, « pousse »; à l'image de l'arbre-bananier : exotisme, ailleurs plus libre; et au jaune : lumière, chaleur, un certain type d'espace.

La référence ne renvoie donc pas à l'image naturelle du bananier, mais bien à une image mentale (conscient collectif) – je dirai que c'est une image « synthétique ».

Tiré de « références/plantation jaune-bananier », *Parachute*, 1975.

**10 Références/plantation jaune-bananier**
**Poteaux d'éclairage public**

3 épreuves argentiques (35,6 x 28 cm), 3 épreuves à développement chromogène (8,9 x 12,5 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 70 x 100 cm
1974 Montréal [1974: 2]

**11 Références/plantation jaune-bananier**
**1) Poteau d'éclairage routier (courbe) 1234 branches 73/74**
**2) Reflets dans les photos avant le montage (indication pour la référence)**

4 épreuves argentiques (24 x 30 cm) et 1 épreuve argentique (11,5 x 30 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 76,2 x 101,5 cm
Bruxelles [1975: 6]

**12 Références/plantation jaune-bananier**
**1 – 36 photos de ronds jaunes peints sur l'autoroute 401 entre Windsor et London, Ontario/Canada. Canada 1974**
**2 – « Plantation de bananiers » – Trame de ronds jaunes peints sur une route – Bruxelles 1972**

40 épreuves à développement chromogène (36 : 11,9 x 9,9 cm; 1 : 9 x 12,6 cm; 1 : 8,6 x 12,6 cm; 1 : 12,7 x 9 cm; 1 : 8,9 x 13 cm), 1 épreuve argentique (35,2 x 2,6 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 70 x 100 cm
1 – 1974 Canada
2 – 1972 Bruxelles [1972: 18]

**13 Références/plantation jaune-bananier : Bic Banana – coloriage –**

9 photocopies, marqueur, 1 épreuve à développement chromogène (5 x 10 cm) montés sur carton
Dimensions hors tout : 74 x 55,8 cm
1975 Montréal [1975: 7]

Que la façon de voir découle d'un mode de penser, que la pensée est étroitement reliée à la vision, qu'il y a interrelation : que l'on regarde comme on pense et que l'on pense comme on regarde, qu'il faut penser pour voir et que l'on ne voit que ce que l'on pense, tout cela devient de plus en plus évident aujourd'hui. Cela signifie que le regard est toujours le résultat d'une certaine organisation du réel, que le regard *construit la réalité selon son propre point de vue*.

Le langage, la science, les arts, la technique sont différentes approches de la réalité. Mais en étant des moyens particuliers de perception, ils ne nous permettent de percevoir qu'une réalité particulière. Ainsi la société, parce qu'elle développe les conditions de son savoir, développe par le fait même les limites de sa perception. Ce sont donc ces mêmes instruments qui nous rendent aveugles aux autres aspects de la réalité.

[...] Car lorsque nous photographions aujourd'hui, *nous mettons en action des concepts qui datent de plusieurs siècles*. En actionnant le déclencheur, nous ne nous contentons pas de sélectionner une fraction de temps et d'espace : le regard photographique implique également des concepts qui sont antérieurs à l'appareil lui-même et qui vont marquer tout autant, sinon plus, la photo de leur empreinte. Parler de ces concepts, ce n'est donc pas me situer hors du champ de la photographie, c'est parler au contraire *des conditions de création de* et *avec ce média*.

Tiré de « Perspective, photographie et "encadrement" », *Parachute*, 1983.

## « Synthétisation » du ciel, 1973–75
## 1975 Montréal

14 **1re partie (détail) : La « synthétisation » du ciel est obtenue par la géométrisation de la disposition des nuages, n° 5 (rassemblement) Ontario 1973/75.**
Épreuve à développement chromogène (35,5 x 28 cm) EX 84-371-C

15 **2e partie (détail) : La « synthétisation » du ciel est obtenue par la géométrisation de la forme des nuages, n° 3 Montréal 1973/75.**
Épreuve à développement chromogène (35,5 x 28 cm) EX 84-375-C

16 **3e partie (détail) : La « synthétisation » du ciel est obtenue par la géométrisation du temps, n° 3 avant-midi – après-midi Montréal 1973/75.**
Épreuve à développement chromogène (35,5 x 28 cm) EX 84-380-C

17 **5e partie : La « synthétisation » du ciel est obtenue par la géométrisation des deux composantes – ciel bleu et nuage (par égalisation), n° 1 et n° 2 Montréal 1973/75**
Épreuve à développement chromogène (35,5 x 83 cm) EX 84-384-C

18 **« Synthétisation » du ciel : géométrisation/photo de référence (extérieur/intérieur) 1973/75**
Épreuves à développement chromogène marouflées sur carton (35,6 x 27,7 cm)
EX 84-387-C

[...] j'essaie de travailler avec l'image photographique *dans sa totalité*. Pas seulement avec ce qu'elle montre, mais aussi avec ce qu'elle cache. Travailler avec l'image à l'intérieur du rectangle photographique et avec l'image de ce rectangle et de tout ce qui le produit. Utiliser à la fois le dedans et le dehors, ce n'est pas vouloir travailler sur deux « tableaux » différents. C'est au contraire réunir ce qui forme un tout inséparable. Alors seulement le processus de la vision photographique commence à devenir évident. Il faut tout utiliser. Ne rien laisser de côté, même les photos qui font double emploi. Recycler. Les erreurs comme les anciennes certitudes. Alors seulement il devient possible de regarder ce regard. Peut-être même de déjouer l'empilement, la juxtaposition, déjouer l'éternelle stagnation du catalogue, de l'énumération (dont nous sommes tant friands aujourd'hui). La machine est là, qui se répète indéfiniment, dans une illusion de regards multiples [...]

Tiré de « Utiliser la photographie aujourd'hui ... »,
dans *Pierre Boogaerts : Travaux photographiques – 1984/89*, 1990.

## New York, N.Y.
### 1976–1977 New York [1976: 1]

19 **Première partie : Rues (Extérieur) – Park Avenue (1)**
**20 photos (dans l'ordre de leur prise de vue) prises en me promenant sur Park Avenue, entre 47th Street et 53rd Street, le 29 septembre 1976**
20 épreuves à développement chromogène (27,5 x 35,5 cm) montées sur aluminium

20 **Première partie : Rues (Extérieur) – Park Avenue (2b)**
**20 photos (dans l'ordre de leur prise de vue) prises en me promenant sur Park Avenue, entre 52nd Street et 60th Street, le 19 mai 1977**
20 épreuves à développement chromogène (27,5 x 35,5 cm) montées sur aluminium

21 **Première partie : Rues (Extérieur) – West Broadway**
**20 photos (dans l'ordre de leur prise de vue) prises en me promenant sur West Broadway, entre Houston Street et Broome Street, le 16 mai 1977**
20 épreuves à développement chromogène (27,5 x 35,5 cm) montées sur aluminium

22 **Deuxième partie : Ateliers (intérieur) Détail 2 : Appartement de John Cage**
1 épreuve à développement chromogène (40,5 x 50,7 cm) montée sur aluminium

23 **Troisième partie : Référence (Interférence) Détail 3**
1 épreuve à développement chromogène (45 x 55 cm)

## Voitures bleues et ciel au-dessus de chacune d'elles. N.Y. et Montréal – 1977–79
### 1977–1979 New York et Montréal [1977: 1]

25 paires d'épreuves à développement chromogène (51 x 61 cm chacune) montées sur panneau de fibres

24 Détail 4

25 Détail 14

26 Détail 17

Si l'appareil photographique possède des lentilles rondes, c'est pour mieux emboîter le monde et, par sa figuration, la photographie insiste sur cette prétention planétaire (un monde capté, dévoilé, révélé, etc.). Pourtant, par son cadrage (espace et temps), toute photo dévoile ses plans anguleux, carrées ou rectangulaires. On oublie trop souvent que ces images sont obtenues par césarienne. Dans cette coupe au rasoir, tout est fini – le temps et l'infini –, tout est mince – ce qui a du poids et ce qui est profond. En somme, derrière la rondeur des lentilles, tout s'aplatit devant l'objectif unique : contourner la réalité du monde, elle, sans contour et par trop insaisissable – donc dangereuse. L'appareil photographique déforme donc le monde polymorphe pour le former à son image, et la photo, loin d'être un double de ce monde, est l'image d'une *rationalisation*. C'est l'image de notre société occidentale.

L'appareil photographique et ses images, mais aussi la ville et son architecture, nos idées et notre travail : tout ce que nous construisons fait écran entre le monde et nous. Ces écrans possèdent différentes formes mais tous *donnent formes* au monde et à nous-mêmes.

[...] Dans les quatre travaux de la « Série écran », le ciel est mis en forme par l'architecture de la ville. Je fus frappé par la ressemblance formelle entre l'architecture de New York – archétype de la ville occidentale et de centre d'art – et le ciel perçu de ses rues. Et je n'ai pu m'empêcher d'établir un rapprochement entre l'action de l'architecture sur le ciel et celle de l'appareil photographique (ou encore de l'art) sur notre réalité.

En fait, que ce soit l'architecture ou l'appareil photographique (notre technologie, et en définitive, notre société), tous deux exercent leur *pouvoir* : l'appareil photo fera passer la réalité et nous-mêmes à travers ses objectifs tout comme la ville restructurera cette même réalité selon ses plans. Il s'agit donc d'un pouvoir basé sur la violence, violence d'une vision (d'une pensée) réductrice, donc mutilante, caractéristique de tout système totalitaire. Et si, dans certaines photos, des buildings se retrouvent la tête en bas, c'est peut-être moins le résultat d'une inversion photographique que la conséquence du pouvoir de cette vision, industrielle et militaire (est-il possible de dissocier ces deux notions ?), inhérente à cette *machine* normalisatrice.

Tiré de *Série écran*, 1982.

**27 Série écran : 2 photos prises de ma fenêtre 1976 (Version b)**

2 épreuves à développement chromogène (27,8 x 35,4 cm) montées sur aluminium
1976 Montréal [1976: 7]

## Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79 (Version d)
## 1978 New York [1978: 11]

**28 Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79 – 25th Street**

8 épreuves à développement chromogène (6 : 39 x 59,5 cm; 2 : 45 x 59,5 cm) montées individuellement sur carton
Dimensions hors tout : 326 x 70,1 cm (approx.)

**29 Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79 – 29th Street**

9 épreuves à développement chromogène (7 : 39,5 x 60,5 cm; 2 : 45 x 60,5 cm) montées individuellement sur carton
Dimensions hors tout : 324 x 117 cm

**30 Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79 – 36th Street**

8 épreuves à développement chromogène (6: 39,5 x 60 cm; 2: 45 x 60 cm) montées individuellement sur panneau de fibres
Dimensions hors tout : 320 x 71 cm

**31 Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79 – Pearl Street et Cedar Street**

7 épreuves à développement chromogène (6: 40,5 x 61 cm; 1: 40,5 x 57 cm) montées individuellement sur carton
Dimensions hors tout : 299 x 164 cm

**32 Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79 – 7th Avenue et 37th Street**

11 épreuves à développement chromogène (45 x 60 cm) montées individuellement sur panneau de fibres
Dimensions hors tout : 299 x 164 cm

**33 Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79 – William Street et John Street**

9 épreuves à développement chromogène (40,5 x 61 cm) montées individuellement sur carton
Dimensions hors tout : 262 x 228 cm

Les similitudes entre la photo-image et le miroir-reflet, entre la photo-morceau et la fenêtre-écran, mais aussi l'équivalence du building et de la ville avec la pyramide fonctionnent dans le même sens, le ciel et le bleu aussi évidemment. Reconnaître les anciennes civilisations (la pyramide) et les futures (vaisseaux spatiaux que sont les buildings libérés de la pesanteur; le bleu foncé/cosmos) dans mon présent (coin de rue de New York et mur de la galerie). Prendre conscience de la coexistence vertigineuse de l'infiniment lointain et du tout proche...

« Le berceau du passé et la tombe du futur se rencontrent dans la courbe du présent » . . . une phrase que je note de mémoire, tirée du film *The Blood of Hussain* de Jamil Dehlavi, vu par hasard.

Par la personnalité [ . . . ], rejoindre une globalité : l'homme dans l'univers. Retrouver l'espace, l'univers, par une certaine qualité aérienne/aquatique de la vue (du cadrage) et du temps, et retrouver, ainsi que celui qui regarde, ma liberté qui est aussi ma dépendance, et ce à chacun des niveaux du travail.

Tiré de « Quelques notes "à vue de nez" sur mon travail », dans *Coins de rues (Pyramides) – N.Y. 1978/79*, 1980.

**34 Grande Irrigation – Travail préparatoire à Ciels verticaux**

1 épreuve argentique (12,8 x 3,1 cm), 1 épreuve à développement chromogène (4,0 x 5,5 cm), 1 bande de contacts montées sur carton
Dimensions hors tout : 28 x 35,5 cm
1976 New York et Montréal [1976: 10]

**35 Camera World – Jeux de mains**

17 épreuves à développement chromogène (12,5 x 19,5 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 76 x 101,6 cm
1979 New York [1979: 15]

**36 Camera World – Jeux de mains**

6 épreuves à développement chromogène (19,5 x 12,5 cm), 1 épreuve argentique (9,5 x 10,5 cm), 2 cartes postales montées sur carton
Dimensions hors tout : 76 x 101,6 cm
1979 New York [1979: 16]

**37 Grandeur nature (ou la nature des media), fenêtre d'hiver, 1978 Écrans-Fenêtres / Fenêtres-Écrans**

13 épreuves à développement chromogène (12 : 25 x 31 cm; 1 : 27 x 35 cm) montées sur carton-mousse
Dimensions hors tout : 145,5 x 110,5 cm
1978 Montréal [non numérotée]

Surtout ne pas raconter une histoire dont je connais le début, le milieu et la fin; surtout ne pas vulgariser un livre.

Au contraire : commencer sans intentions. Être attiré par l'ombre et la lumière, par le contraste. Prendre son appareil photo, quelques films noir et blanc qui restaient et commencer sans s'apercevoir que l'on commence à ENREGISTRER. C'était l'après-midi, il faisait beau, j'étais sur mon balcon.

L'appareil photo ne voulant pas traduire des sensations ou expliquer des raisonnements, mais simplement collant étroitement à ce qui se passait.

Du superficiel passer petit à petit vers le plus personnel, en douceur, sans presque s'en rendre compte, l'appareil photo enregistrant ce glissement. Avec les photos se souvenir, conserver la chronologie, retrouver les liens en disposant des photos.

*Une après-midi sur mon balcon, Montréal, 18 août 1978*, 1979.

**Une après-midi sur mon balcon, Montréal, 18 août 1978**

56 épreuves argentiques montées sur 16 panneaux
16 épreuves de 28 x 35 cm sur 4 panneaux de 28 x 142 cm
24 épreuves de 38 x 51 cm sur 6 panneaux de 76 x 101 cm
12 épreuves de 38 x 50 cm sur 2 panneaux de 76 x 152 cm
4 épreuves de 76 x 106 cm sur 4 panneaux de 76 x 106 cm
Dimensions hors tout : 122 x 1342 cm
1978 Montréal

**38 (détail – photos 5, 6, 7, 8, 9, 10)**

6 épreuves argentiques (37,9 x 50,6 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 75,7 x 152,2 cm
EX 79-472 à EX 79-477

**39 (détail – photos 13, 14, 15, 16)**

4 épreuves argentiques (27,9 x 35,4 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 27,9 x 141,5 cm
EX 79-507 à EX 79-510

**40 (détail – photos 23, 24, 25, 26)**

4 épreuves argentiques (37,9 x 50,6 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 75,7 x 101,4 cm
EX 79-491 à EX 79-494

**41 (détail – photo 33)**

1 épreuve argentique (76,2 x 106,5 cm) montée sur carton
EX 79-502

**42 (détail – photos 33, 34, 35, 36)**

4 épreuves argentiques (37,9 x 50,6 cm) montées sur carton
Dimensions hors tout : 76 x 101,4 cm
EX 79-503 à EX 79-506

Au *processus soustractif* (prendre une photo, un morceau d'un tout) j'ajoute *un processus additif* : le groupe de photos et la série.

Changer d'angle de vue, c'est déplacer la frontière du regard. Le hasard (ou l'aberration) et la volonté du cadrage (ou la fragilité d'un parti pris) déplacent la frontière du regard (ou le régionalisme de notre territoire).

La logique du travail, c'est la logique du cadrage. Si une photo renvoie à ses limites, plusieurs photos, en même temps que d'élargir leur cadre de vue respectif, se renvoient chacune leurs limites. La somme de ces limites décidera de la forme de l'œuvre.
La somme des œuvres décidera de la forme du travail. Cette multiplication des vues, chacune d'elles limitée mais en même temps œuvrant dans une formation plus grande, me fait penser à la division cellulaire.

La photo est un morceau, des photos, des morceaux; une œuvre, le passage de l'un à plusieurs – de l'individu au groupe. Le travail photographique est pour moi un travail au niveau des connexions, des articulations (... de toutes façons, c'est un monde en morceaux...).

*(suite page 50)*

## Coins de rues (Pyramides) – N.Y. 1978/79
## 1978–1979 New York [1979: 7]

**43 Partie 1 – Coin de Vanderbilt Ave et de 42nd St., N.Y. – 10 février 1979**

1 épreuve à développement chromogène (50,4 x 60,5 cm), avec étiquette

**44 Partie 2 – Coin de Park Ave. et de 52nd St., N.Y. – 15 mars 1979**

2 épreuves à développement chromogène (1 : 46 x 61 cm; 1 : 40 x 61 cm)
Dimensions hors tout : 62 x 86,5 cm

**45 Partie 4 – Coin de Rockefeller Plaza et de 49th St., N.Y. – 18 mars 1979**

4 épreuves à développement chromogène (1 : 45 x 60 cm; 3 : 40 x 60 cm), avec étiquettes
Dimensions hors tout : 165 x 68 cm (approx.)

**46 Partie 5 – Coin de 5th Ave. et de 28th St., N.Y. – 12 mars 1979**

3 épreuves à développement chromogène (1 : 45,5 x 60,8 cm; 2 : 40,8 x 60,8 cm), avec étiquettes
Dimensions hors tout : 45 x 183 cm (approx.)

**47 Partie 6 – Coin de Old Slip et de Water St., N.Y. – 20 mars 1979**

5 épreuves à développement chromogène (40 x 60 cm)
Dimensions hors tout : 209 x 70 cm

**48 Partie 7b – Coin de William St. et de Pine St., N.Y. – 17 mars 1979**

5 épreuves à développement chromogène (1 : 46 x 61 cm; 4 : 41 x 61 cm)
Dimensions hors tout : 128 x 175 cm

**49 Partie 7b – Coin de Lexington Ave. et de 42nd St., N.Y. – 18 avril 1979**

5 épreuves à développement chromogène (40 x 60 cm)
Dimensions hors tout : 139 x 124 cm

**50 Partie 7c – Coin de 1st Ave. et de 35th St., N.Y. – 11 avril 1979**

6 épreuves à développement chromogène (1 : 46 x 60,8 cm; 5 : 40,5 x 60,8 cm)
Dimensions hors tout : 178 x 135 cm

Cette succession d'écrans qu'est le groupe de photos s'ouvre finalement sur la présence physique du mur et celui-ci est important dans la mesure où il nous indique des écrans autres que photographiques : celui du mur sur le paysage, de la galerie sur l'art ou de l'art sur la vie; ceux de l'éducation, des idées, de notre personnalité.

Cadre de vie – Cadre de vue

L'œuvre est un nœud composé du désir de voir le mieux (le plus) possible, d'élargir le champ de vision et du fait de cacher, d'insister sur la partialité de la vue.

Tiré de « Quelques notes "à vue de nez" sur mon travail », dans *Coins de rues (Pyramides) – N.Y. 1978/79*, 1980.

**51 Partie 7c – Coin de Lexington Ave. et de 50th St., N.Y. – 19 mars 1979**

6 épreuves à développement chromogène (1 : 46 x 61 cm; 5 : 41 x 61 cm)
Dimensions hors tout : 159 x 122 cm

**52 Partie 7c – Coin de Nassau St. et de Maiden Lane, N.Y. – 5 mai 1979**

9 épreuves à développement chromogène (1 : 45,3 x 60,8 cm;
8 : 40,6 x 60,7 cm)
Dimensions hors tout : 125 x 184 cm

**53 Partie 9 – Coin de 1st Ave. et de 39th St., N.Y. – 11 avril 1979**

14 épreuves à développement chromogène (3 : 45,5 x 61 cm; 11 : 40,5 x 61 cm)
Dimensions hors tout : 183 x 208 cm

**54 Partie 10 – Coin de 1st Ave. et de 35th St., N.Y. – 11 avril 1979**

9 épreuves à développement chromogène (40 x 60,6 cm)
Dimensions hors tout : 316 x 195 cm

Se mettre en marge, se mettre en marche. Jouer.

Avec la caméra, me jouer de son (mon) pouvoir. Aussi faire jouer ses (mes) caractéristiques. Enfin, donner du jeu à son (mon) cadre, l'assouplir.

Laisser jouer les feuilles, laisser jouer les bords pour que la réalité ne se décolle plus (comme le coin d'une publicité Kodak), mais décolle.

Regarder. Regarder ce regard qui détoure, qui détourne mon regard.

Me situer. Situer mon regard et son regard, profiter de ma marche pour situer ma démarche. Marcher, produire des traces, des empreintes. Avec mon corps, avec la caméra. Traces de traces. Parallélisme et décentrement.

Glisser d'une empreinte à l'autre, d'un rectangle à l'autre. Avec ce regard à répétition, retrouver le hasard des empreintes ou des feuilles sur le sol et déjouer la répétition par une coopération. Déjouer la fermeture et chaque rectangle par une ouverture aux autres rectangles et arriver au bout du compte, au bout du travail, à la forme organique qui désorganisera le système d'ordre imposé au départ par la caméra.

Traces ou feuilles, dedans ou dehors, montrer ou cacher, superposer ou effacer : pervertir le système, en fausser le sens en lui en donnant le plus possible – à lui qui n'en connaît qu'un. Ne pas me fondre ou me confondre avec son système, ne pas m'y couler, ne pas me mouler à ses idées fixes. Mais le confondre en le retrouvant, non pas des fragments mais une articulation, non pas une accumulation mais une épaisseur; non pas une stabilité mais un rythme; non pas un ordre mais une organicité; non pas une réduction mais la vraie grandeur; non pas une domination mais une participation, ... etc.

« À propos de "Feuilles I et II, 1981-82" », dans *Repères – Art actuel du Québec*, 1982.

**55 Feuilles – Traces 1**

37 épreuves à développement chromogène (51 x 61 cm)
montées sur carton, avec structure en lattes d'aluminium au dos
Dimensions hors tout : 465 x 225 cm
1982 Montréal [1982: 2]

Pour la photo, tout cela ne tient jamais compte que d'une chose : l'image.
Que d'un aspect : l'intérieur du rectangle. On oublie toujours le rectangle. Et quand on en parle, c'est pour le rattacher à l'image à l'intérieur. On parlera de cadrages, de compositions, ou encore de coupes, etc. Mais rien de l'extérieur. De ce qui manque à l'image. De ce qui relie le rectangle à l'extérieur, ou simplement au film, à la mécanique, au regard façonné des lentilles, etc. On ne voit que l'intérieur du cadre. On se contente de regarder ce qu'on veut nous montrer. Peut-être croit-on en sortir (du cadre) en parlant des états d'âme de l'artiste… Tout se passe comme si le mot écran n'avait qu'un sens ! Ah le confort des cadres…

Reculer pour mieux voir. Reculer un peu plus – car nous nous étions déjà éloignés de la réalité pour photographier. Reculer pour percevoir non la réalité du monde mais la réalité d'une vision sur lui. Incorporer à l'image photographique ce qui la fait apparaître. Ce qui la fait apparaître comme regard. Et voilà qu'une nouvelle image apparaît. Une image que cache l'image photographique.

Voilà mon travail.

Utiliser l'image photographique *dans son entier*. Utiliser l'image dans le cadre et utiliser l'image de ce qui crée le cadre. De ce qui le forme. Lui donne forme.

Utiliser ce que l'on considère comme le résultat, le but avoué de la photographie : l'image. Avec sa lumière, sa perspective, son grain, sa bidimensionnalité et tout et tout. Tout ce qui fait que l'on a rapproché – ou éloigné – la photo de la peinture. Les rapports avec la caverne de Platon, avec la chambre claire, avec l'index et tout et tout.
Tout ce que l'on voudrait voir installé sous la dénomination « Art », à côté de la peinture, la sculpture, le vidéo, le vidéo-clip (oui, oui !), la publicité (oui, oui !), le multi-media interactif (*sic*, je vous jure !) etc. J'arrête car… je m'écarte de mon propos.

*(suite page 56)*

**56 Safe Film**

1 épreuve à développement chromogène, encadrée
Dimensions hors tout : 80 x 97,5 cm
1983 Montréal [1983: 1]

**57 Dieffenbachia**

1 épreuve à développement chromogène, marouflée sur toile
Dimensions hors tout : 101 x 230 cm
1985 Montréal EX 90-34-C

**58 Montréal la nuit avec incendie**

3 épreuves à développement chromogène
(2 : 77,7 x 101,2 cm; 1 : 78,1 x 101,2 cm)
Dimensions hors tout : 219 x 101 cm
1985 Montréal [1985: 12]



**59 Tulipe Perroquet**

1 épreuve à développement chromogène
Dimensions hors tout : 85,4 x 106,5 cm
1986 Montréal [1986: 2]

**60 Fleurs de Crinum II**

1 épreuve à développement chromogène
Dimensions hors tout : 87,5 x 123, 3 cm
1985 Montréal [1985: 5]

**61 Arbre 3**

1 épreuve à développement chromogène
Dimensions hors tout : 101,2 x 176,8 cm
1985 Montréal [1985: 10]

Donc, utiliser l'image photographique. Mais aussi utiliser ce que l'on considère comme non important et que l'on ne montre pas : la mécanique photographique, ce qui fait que la photo est une *vision* et non un reflet de la réalité. Tout cela est marqué sur la pellicule – au même titre que l'image qu'on a l'habitude de voir. À mon sens, c'est même le plus évident. C'est en tout cas selon moi ce qui fait la véritable importance de la photographie. C'est l'élaboration mécanique de la vision photographique qui donne à la photo tout son intérêt – historique et plastique.

Utiliser le dedans et le dehors à la fois, ce n'est pas travailler sur deux « tableaux » différents. C'est au contraire réunir ce qui forme un tout inséparable. Alors seulement le processus de la vision commence à être évident. Plus question de neutralité, au contraire la mise en forme apparaît. Plus question de s'attacher au petit ou grand ego de l'artiste, au contraire il est emporté dans le courant beaucoup plus large et fort d'une vision de société. Plus question de… etc., etc.

Voilà. Utiliser ces deux aspects. Ces deux images. Voilà mon travail.

Extrait de « Où il est question du rectangle photographique, en dedans et en dehors, et de ma façon de travailler, avec en chemin, quelques détours… », dans *Anamnèse*, 1989.

**62 Lys – 1986-88**

3 épreuves à développement chromogène
(234,3 x 102,5 cm; 240 x 102,3 cm; 235,5 x 102,3 cm)
Dimensions hors tout : 246 x 294 cm
1988 Montréal EX 90-30-C

**63 Feuilles sur l'eau – 1988-89**

3 épreuves à développement chromogène
(238,6 x 102,6 cm; 237,8 x 103,7 cm; 238 x 102,6 cm)
Dimensions hors tout : 245 x 294 cm
1989 Montréal [1989: 1]

*Camera Series – The 26-02-79 Eclipse* / lumière et ombre, positif et négatif / La lumière qui rend aveugle, l'ombre qui rend lucide / (Reflet sur une surface noire) / Fermer ses paupières et voir enfin... / Laisser les grains de poussière faire apparaître les conditions de la mécanique... et s'apercevoir que ces petites griffes vous font rêver!

Le trou noir qui rend la vue possible – l'écran qui éclipse la lumière.

Quelque chose de rapproché mais en même temps de maintenu à distance – Grande proximité et grande distance à la fois.

En bas et en haut, toujours cette verticalité...

À la fois équilibre et chute.

Aussi loin que nous faisons porter notre vue ce ne sont jamais que les conditions de notre vue que nous découvrons.

L'univers ne s'explique pas puisque nous lui donnons notre forme. Il se contemple. Et le halo de gloire de la technologie n'est qu'une réplique de l'auréole religieuse.

La même fascination, la même vénération. Serait-ce Lourdes?

Inscription de la main de l'artiste sur la maquette *Clic-Éclipse*

**64 Clic-Éclipse**

Montage de 4 documents imprimés et de 11 épreuves argentiques de divers formats, sur carton beige, encadré
Dimensions hors tout : 78,6 x 104 cm
1979–1986 Montréal [1986: 4]
Nota : les 8 photographies du haut sont tirées de *Camera Series : The 2-26-1979 Eclipse – New York City*

Je voudrais parler de l'aveuglement de la vision. De l'aveuglement de la photo. De l'aveuglement de l'image. Je voudrais parler d'un phénomène de retournement, d'inversion. Rapprocher le regard d'une éclipse.

Prenons la vue. L'Œil. Au centre : un trou noir. Les rayons lumineux y *pénètrent* et sensibilisent le fond de l'œil.

Prenons une éclipse. La lune cache le soleil. Au centre : un trou noir. Les rayons lumineux *dévient* et font apparaître l'écran sur lequel ils butent.

Prenons les choses, les objets, le monde. Les rayons lumineux les touchent. Que voyons-nous ? Uniquement les rayons *rejetés*. Ceux qui ne pénètrent pas l'objet. Nous ne voyons jamais que ce que les objets refusent, rejettent. Nous ne voyons jamais qu'une sorte de négatif, qu'une sorte d'envers.

Prenons une image. C'est une représentation du monde. C'est-à-dire une construction qui s'appuie sur certaines données visant à produire ce que l'on veut montrer ou ce que l'on veut voir. Pour faire cela il faut éliminer, élaguer, couper, sélectionner dans un tout que l'on nomme réalité – qu'on ne voit pas – afin d'en retenir ce que l'on a choisi de voir, ce que l'on a choisi de montrer. Ce que l'on montre, c'est donc d'abord ce processus d'inversion. Cet affront à la réalité entière. Ce sacrifice du tout pour... trois fois rien. Et ce presque rien, c'est d'abord une culture. Les « données visant à produire ce que l'on veut montrer, ce que l'on veut voir » c'est elle. « L'écran sur lequel dévient les rayons lumineux », c'est elle. « Le trou noir » aussi. C'est elle que l'on voit partout. C'est la culture que l'on voit d'abord. C'est elle qui nous fait croire qu'elle est tout alors qu'elle n'est qu'un envers, qu'un petit bout de négatif, qu'une petite sélection arbitraire, qu'un ensemble d'a priori. Trois fois rien en fait.

Tiré de « Clic-Éclipse – voir et croire, lumière et aveuglement ou encore : la photographie comme modèle des arts, des idées et des a priori », *Parachute*, 1990.

Michel Denée

# Le deuil du mythe

De ce que l'on me cache dépend ce que je peux voir
De ce que je ne vois pas dépend ce que je vois
*De ce que je cache dépend ce que je montre*
Dans le processus même de montrer, il y a celui de cacher
Cadre de vie – Cadre de vue. Pierre Boogaerts

À une sensibilité académique, l'ensemble de l'œuvre de Pierre Boogaerts devrait apparaître comme une mise en procès, une déconstruction des plus abouties du logocentrisme photographique.

Plus lyriquement et, fort subjectivement je l'avoue, j'incline à voir dans ses travaux les traces d'une destinée. J'y repère avant tout la croissance d'un drame personnel allant de pair avec la prise de conscience progressive du déclin, puis de l'impossibilité de la parole mythique dans un monde exténué par les médias.

Pour Pierre Boogaerts, la photographie aura été une croyance esthétique, puis une contradiction à assumer et, finalement, une traversée initiatique. « La photographie me passionne et me fait horreur à la fois », nous confiait-il dans son catalogue *Coins de rues (Pyramides) – N.Y. 1978/79*. Cette ambivalence, il va devoir la vivre jusqu'au bout, jusqu'à l'échec mallarméen. Il passera à travers son art comme Malévitch à travers du sien : du sublime suprématiste à l'atterrissage forcé en rase campagne. Boogaerts n'hésiterait pas à voir dans le *Carré noir sur fond blanc* un traumatisme infligé à la peinture par le travail obscur du négatif photographique. Un rectangle noir conclura d'ailleurs l'odyssée de Pierre dans l'espace médiatique.

Parti du paysage européen, il va être fasciné par les mirages de la ville américaine, incarnation du modernisme triomphant. Il y projettera des pyramides, des nefs intersidérales, pour atterrir enfin brutalement dans le paysage et l'irradier d'un faisceau de foudres iconiques. L'aspect visionnaire de son envolée et de sa chute sera toujours tempéré par des espièglerie et des demi-teintes ironiques. Il en aura besoin.

En effet, après différentes initiatives pour illustrer le mythe par des images synthétiques capables d'unir nature et culture, il frappe un mur infranchissable, une pulsion de mort. Pierre découvre progressivement que la photo non seulement châtre la nature, mais qu'elle lui substitue à chaque fois le non-mythe totalitaire de sa vision technocratique. *The massage is the message*,

disait McLuhan. Dans le « massage » photographique, le regard de Méduse est le message.

Contre ombre et lumière, toute l'œuvre de Pierre tentera de naturaliser la photographie par l'analogie poétique, par le poids de l'assemblage, enfin par la restructuration de la pellicule. Peine perdue, il ne fera qu'égratigner la surface; les machines n'ont laissé que des restes. Pierre choisit alors le silence.

Ce doute perpétuel a cependant défini un parcours rigoureux dans ces vingt dernières années. L'esthétique Pop, le minimalisme, le refoulé pictural, on pourrait aussi ajouter le refoulé du sacré, se succèdent dans ces images hantées par la disparition du mythe et de son contact charnel, spirituel, avec le mystère des apparences.

Dès ses premiers travaux photographiques, le rapport à la nature et la tentative d'un dialogue mythique ont été centraux. La dialectique haut-bas, terre-ciel revient continuellement. Elle fera basculer la superbe verticalité new-yorkaise dans ses détails telluriques et, même après l'ascension des pyramides métropolitaines, Pierre retombera dans les mares, les fleurs et les brindilles éparses de ses derniers travaux. Cette juxtaposition du haut et du bas dénonce à mes yeux la perte du centre où l'identité des contraires s'opère. Les machines, l'appareil photographique, ont occulté ce lieu de toute la clarté aveuglante de leurs objectifs, de leurs projecteurs et de leur production en série.

Oublions ces hauts et ces bas où Icare connaîtra la chute car Pierre va d'abord devoir combattre le Minotaure dans le labyrinthe new-yorkais.



### L'épreuve du labyrinthe

*Série écran : Ciels de rues* et *Coins de rues (Pyramides)* représentent un véritable saut dans le vide bleu et noir, une partie de cache-cache de la photographie avec son envers mythique, avec l'ombre et la lumière dans le labyrinthe new-yorkais.

Les élévations totémiques des photos échelonnées sur le mur sont spectaculaires. New York semblait attendre depuis longtemps cette mandorle azurée. Le diaphragme de l'objectif trouve son écho dans l'ouverture et la fermeture du canyon new-yorkais; le cadrage de la photo dans le quadrillage des rues et la grille des gratte-ciel. Le capitalisme triomphant vient de trouver son dôme absolu : la lentille de l'objectif. Comment ne pas évoquer la nef gothique ou encore le transept quand Pierre renouvelle le procédé en se plaçant au croisement de deux avenues.

Mais Pierre ne reste pas fasciné longtemps. Il deviendra vite ironique, narquois. Ces trouées dans le firmament lui rappellent aussi la silhouette négative de missiles ou de sous-marins atomiques. Ces croix évoquent des engins de mort échappés de *Star Wars*, d'un projet de guerre universelle rêvée par des constructivistes, ou plus précisément des satellites lancés dans la ronde orbitale des capitaux lourds. Il voit dans ce déploiement esthétique une alliance perverse entre la technologie et le sacré qui le renseigne sur le pacte redoutable que l'appareil photographique a conclu avec les phénomènes : ce sublime n'est que subliminal et tue tout sublime. Cette perversion de l'aura va désormais inquiéter Pierre et ne plus le lâcher.

Finalement, ces échafaudages de carton sont un éloge empoisonné de New York et de la photographie. Ces cimes héroïques sont déjà des ruines dressées se décomposant dans l'éther comme les photos de Pierre qui se faneront tôt ou tard dans la lumière.

### L'écriture du tonnerre

Après, survient une série transitoire (*Traces*) qui gardera la monumentalité de la précédente et déterminera les motifs de la suivante. Elle assumera le passage d'une problématique minimale et minérale à une autre, organique et baroque. Cette dernière manière n'appartient qu'à lui.

À partir de la pellicule, il va créer une synthèse originale entre la photographie, la gravure et le geste calligraphique. Cette étape constitue à mon sens son apport le plus original à l'histoire de la photographie. Pierre a trouvé sa meilleure réponse non plus en questionnant la monumentalité et les cimes, mais dans la concentration du graveur penché sur son établi, taillant dans la transparence un signe, un idéogramme inédit.

Autant ces photomontages new-yorkais évoquaient le miroir brisé du cubisme analytique, autant cette suite me rappelle le réseau serré du cubisme synthétique.

Par ce processus d'entaille et de retaille, les échafaudages new-yorkais vont être désintégrés, miniaturisés. La pyramide s'est intériorisée, lézardée pour devenir une écriture du tonnerre, un foisonnement asymétrique. Ces foudres vont désarticuler l'image idéale de l'objectif pour la recomposer dans un équivalent énergétique. Je n'hésiterais pas à parler ici de transfiguration, non plus par la photographie, mais bien de la photographie par un chaos inspiré. Des constellations noires et blanches scintillent ici autour du soleil aveuglant de l'objectif. Ces œuvres sont bien des icônes, même si elles ne rayonnent qu'au travers de misérables éclairs en plastique. Sa quête de l'image synthétique unissant nature et culture, véritable substitut totémique, trouve ici son plus bel accomplissement. Le miroir de la mare, la chair des fleurs, la transparence des feuillages seront ses motifs principaux. Le ciel voilé, un soleil humide, parvient parfois à se refléter dans ce brouet primordial. Le problème de la spécularité intervient encore une fois, mais bariolé par les chutes et les perforations de la pellicule photographique. Ailleurs, ces mêmes alignements de trous vont ponctuer fort agréablement les ocelles du feuillage. Ici la solitude d'un arbre dénudé sera soulignée par les échardes d'une pellicule taillée avec la vigueur d'un trait calligraphique. La cruauté de l'entaille prendra une valeur rituelle quand elle entamera et cicatrisera le pétale ou la corolle. Les débris de la pellicule vont bourdonner tout autour comme des élytres d'insectes.

Chaque pièce constitue un poème en vers figuratif scandé par les notes de la perforation, la césure de l'entaille et les accents abstraits des reliefs. Narcisse a dû contempler cette fois-ci les fêlures de sa boîte crânienne. Bien sûr, le collage, le Cubisme, la sérialisation déductive ont influencé ces travaux, mais Pierre a voulu traiter cette discontinuité de la syntaxe moderne par la photo et dans la photo, selon lui cause première et moteur de cette esthétique schizophrène.

La poésie et les rimes plastiques de cette ultime série, malgré leur réussite formelle, restent toutes imprégnées d'un drame. Elles restent une tentative désespérée pour naturaliser une dernière fois la photographie par les gestes du graveur et du calligraphe. Finalement, malgré cette savante marqueterie, le glacis chimique de la reproduction en série parvient encore à surcoder l'image finale, à en faire un clone perdu dans l'anonymat médiatique. Le cristallin de Méduse ne peut même pas être éraflé. Plus on veut l'entamer, plus il se multiplie. Que faire devant l'abîme infinitésimal de la photographie? Que faire face au trou noir de l'objectif?

### L'éclair-éclipse terminal

Un dernier panneau récapitule l'énormité de l'énigme de la photographie, l'aporie que Pierre-Icare a voulu affronter. Les documents et photographies de cet ultime travail avaient été sélectionnés de longue date et accompagnent en quelque sorte tout son travail depuis bien longtemps. Certaines de ces photographies illustraient son dernier article dans la revue *Parachute*.

Cinq images montrent la progression d'une éclipse solaire diffusée à la télévision. Au bas de ces images, synchronisées avec les phases, nous voyons le capuchon de la caméra recouvrir progressivement l'objectif. On termine par la photo noir sur noir de l'appareil occulté. Trois autres photos détaillent : une pupille dilatée, le rond noir de l'éclipse solaire entourée d'un halo pâle,

enfin la tache blanche sur fond noir d'un amas galactique. Du microcosme au macrocosme, même cul-de-sac interchangeable de la dualité négative et positive de la photo. Faisant écho aux éclipses, nous avons l'aura d'une navette spatiale en plein décollage nocturne. Puis deux clichés du cache-objectif, dont l'un reflète la mire de l'appareil qui le photographie.

L'explication la plus pertinente de cette œuvre, à part l'article, nous est fournie par deux inscriptions à la mine de plomb griffées au bas de la phase terminale de l'éclipse : « La lumière qui rend aveugle, l'ombre qui rend lucide. Fermer ses paupières et voir enfin. » Battement dialectique du déclic photographique et des paupières qui dissimulent et articulent les pôles de l'infini. Questionnez ce sphinx, il vous renverra à vous-même, questionnant la pertinence de toute question. Mais nous sommes ici au seuil du mythe et du sacré véritable, au seuil du silence.

Avant de s'éclipser lui-même, Pierre avait agrandi pour les besoins de son article, la photo noir sur noir prise avec l'objectif occulté. La seule photo qui ne puisse mentir sur elle-même. Black-out total final. Pour sa plus grande joie, des grains de poussière clandestins ainsi magnifiés scintillaient sur la pellicule comme des étoiles. Même au creux de la photo la plus noire de son histoire, dans l'antre clos de la lumière faite chimie et mécanique, le hasard objectif, le grain de sable dans la machine... la vie avait eu le dernier mot. *Rien n'aura eu lieu que le lieu... excepté peut-être une constellation...* (Mallarmé)



Montréal, mars 1992

# Principales expositions de Pierre Boogaerts

**Expositions individuelles**

1973 *Trois plantations à Véhicule*, galerie Véhicule Art, Montréal

1975 *Références : plantation, jaune-bananier,* galerie Optica, Montréal

*« Synthétisation » du ciel*, galerie Gilles Gheerbrant, Montréal

1977 *Arte Fiera 77*, Bologne

*Série écran*, Palais des beaux-arts, Bruxelles

*New York, N.Y.*, galeries Gilles Gheerbrant et Optica, Montréal

1978 International Center of Photography, New York

1979 *Une après-midi sur mon balcon, Montréal, 18 août 1978*, galerie Marielle Maillot, Montréal

*Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79*, galerie Gilles Gheerbrant, Montréal

1980 *Coins de rues (Pyramides), N.Y. 1978/79*, Musée d'art contemporain et galerie Gilles Gheerbrant, Montréal

*Screen Series : Street Skies, N.Y. 1978/79*, The Ydessa Gallery, Toronto

1981 *Street Corners (Pyramids), N.Y. 1978/79*, Vancouver Art Gallery, Vancouver

*Série écran : Ciels de rues, N.Y. 1978/79*, Galerie nationale du Canada, Ottawa

*Camera Series, N.Y. 1979*, galerie Sans Nom, Moncton

*Pierre Boogaerts, N.Y. 1977–79, Photographs*, 49e Parallèle, Centre d'art contemporain canadien, New York

*Une après-midi sur mon balcon, Montréal, 18 août 1978*, VU, Québec

1982 *Série écran/Screen Series*, Centre culturel canadien, Paris

*Une après-midi sur mon balcon, Montréal, 18 août 1978*, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke

1983 Open Space Gallery, Victoria (C.-B.)

1986 *Fleurs, plantes et paysages*, Galerie d'art de Matane, Matane (Québec)

1987 *Fleurs, plantes et paysages*, Centre culturel de l'Université de Sherbrooke, Sherbrooke

1990 *Pierre Boogaerts : travaux photographiques – 1984/89*, galerie Séquence, Chicoutimi

**Expositions collectives**

1971 *Jeune peinture belge*, Palais des beaux-arts, Bruxelles

1972 *Pour une replantation*, Palais des beaux-arts, Bruxelles

1973 *Jeune peinture belge*, Palais des beaux-arts, Bruxelles

1974 N.A.M.E. Gallery, Chicago

1974 *Camerart*, galerie Optica, Montréal

1975 *Conceptual*, Burpee Art Museum, Chicago

*Jeune peinture belge*, Palais des beaux-arts, Bruxelles

1976 *Véhicule's Véhicule*, Kensington Arts Association (K.A.A.) Gallery, Toronto

Agnes Etherington Art Gallery, Kingston (Ontario)

*Cent onze dessins du Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal

*Photograph as Art Work*, galerije Grada Zagreba, Zagreb (Yougoslavie)

*Destination Europe*, exposition organisée par la galerie Optica de Montréal, présentée ensuite au Musée des beaux-arts de l'Ontario, à Toronto, ainsi qu'à Milan, Paris, Bologne, Venise, Rome, Barcelone, Amsterdam et Londres

*1972–1976: Directions Montréal*, galerie Véhicule Art, Montréal

1977 *03–23–03, Premières rencontres internationales d'art contemporain*, Montréal

*Studies in Time and Motion*, Toronto Super-8 Film Festival, The Exhibition Gallery, Harbourfront, Toronto

*montréal maintenant!*, London Regional Art Gallery, London (Ontario)

*Gheerbrant/Isaacs: 5 Montreal Artists*, The Isaacs Gallery, Toronto

1978 *Transparences*, Banque d'œuvres d'art du Conseil des arts du Canada, Vancouver Art Gallery, Vancouver

*The Winnipeg Perspective*, Winnipeg Art Gallery, Winnipeg

*Studies in Time and Motion*, Toronto Super-8 Film Festival, The Exhibition Gallery, Harbourfront, Toronto

*Six years and then . . .*, galerie Optica, Montréal

*Nouvelles acquisitions*, Musée d'art contemporain, Montréal

*Les livres d'artistes*, Palais des beaux-arts, Bruxelles

1979 *Vécu*, Galerie de l'image de l'Office national du film du Canada, Ottawa

*Black/White and Color*, Bertha Urdang Gallery, New York

1980 *Pluralités*, Galerie nationale du Canada, Ottawa

*Nuages*, Bibliothèque nationale, Paris

*4 x 16 x 20*, galerie Optica, Montréal

*Art et photographie*, C.G.R.E., Bruxelles

1981 *Suite, série, séquence*, Musée des beaux-arts, Nantes

*Montréal*, Alberta College of Art Gallery, Calgary

1982 *Repères : art actuel au Québec*, Musée d'art contemporain, Montréal

*Affiches d'artistes*, Place des Arts, Montréal

*Clouds*, Stewart Neill Gallery, New York

*The Canada Council Art Bank*, Burnaby Art Gallery, Burnaby (C.-B.)

*Photo-Sculpture*, Islip Art Museum, Long Island

1984 *Unconventional Photography*, Alvin Gallery, Hong Kong

*Art Bank's Collection of Photography*, Presentation House Gallery, Vancouver

*Fragments : photographie actuelle au Québec*, Vieux-Port, Québec

*Photographie canadienne contemporaine de la collection de l'Office national du film*, Edmonton Art Gallery, Edmonton

1985 *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Musée d'art contemporain, Montréal

1986 *Six photographes contemporains*, galerie Diana Archibald, Montréal

*Œuvres excentrées*, galerie René Blouin, Montréal

1987 *Paysages contemporains : Pierre Boogaerts, Tony Cragg, Gloria Friedman, Giuseppe Penone*, galerie Isy Brachot, Bruxelles

*Histoire en quatre temps*, Musée d'art contemporain, Montréal

1989 *Montréal 89 : aspects de la photographie québécoise contemporaine*, CREDAC, Ivry-sur-Seine (France)

*Anamnèse*, Dazibao, centre de photographies actuelles, Montréal

*Une histoire de collections : dons 1984–1989*, Musée d'art contemporain, Montréal

1990 *Propos d'art contemporain : Figures d'accumulation*, Musée d'art contemporain, Montréal

*Tandem Bis*, Dazibao, centre de photographies actuelles, Montréal

*Lieux de travail*, galerie d'art Concordia, Université Concordia, Montréal

1992 *Beau*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa

*Exposition rétrospective – Volet I*, Optica, Montréal

*La collection : tableau inaugural*, Musée d'art contemporain, Montréal

*Legs René Payant*, Musée d'art contemporain, Montréal

1993 *Résonances canadiennes : La nature et le médium*, Musée canadien de la photographie contemporaine, Ottawa

*Imaginaires d'architecture*, maison Hamel-Bruneau, Québec

*De la perspective dans l'art contemporain*, Centre d'exposition du Vieux-Palais, Saint-Jérôme (Québec)

1994 *Flora Photographica*, Musée des beaux-arts de Montréal, Montréal

1995 *Et ainsi de suite...* galeries Christiane Chassay et Circa, Montréal

*Présence de la photographie dans la collection du Musée du Québec*, Musée du Québec, Québec

# Bibliographie

Denis Lessard

La présente bibliographie ne vise pas l'exhaustivité. Dans le but de fournir un outil de recherche, nous n'avons conservé que les titres qui, au-delà de la simple actualité, viennent ajouter au discours sur l'œuvre. Trois autres bibliographies comportent nombre d'éléments non repris ici. Josée Bélisle a recensé l'essentiel des publications touchant Boogaerts jusqu'à 1982 dans *Repères : Art actuel du Québec – Québec Art Now*. Pour une vue d'ensemble de la photographie québécoise de 1975 à 1982 comportant plusieurs références à Boogaerts, on consultera la bibliographie préparée par Denis Lessard pour le catalogue *Photographie actuelle au Québec* (Montréal, Centre Saidye Bronfman, 1983, p. 44–48). Le catalogue *Montréal 89 : Aspects de la photographie québécoise contemporaine* offre plusieurs ajouts importants.

### Monographies et catalogues d'exposition

1970–1979

*Camerart*, Montréal, Galerie Optica, 1974, 58 p. ill. Introductions de William A. Ewing et Robert Walker, textes de Les Levine, Chantal Pontbriand et Paul Heyer.

*Vehicule's Véhicule*, Toronto, K.A.A. et Centre for Experimental Art and Communication, 1976, n.p., ill. Introduction d'Amerigo Marras et textes des artistes.

*Vehicule Art Inc. Real Live Art*, Kingston, Agnes Etherington Art Centre, 1976, n.p., ill. Textes des artistes.

*Cent onze dessins du Québec*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1976, 54 p. ill. Texte d'Alain Parent.

*03–23–03 : Premières rencontres internationales d'art contemporain*, Montréal, Médiart et Parachute éditeurs, 1977, 176 p. ill. Introductions de Normand Thériault, Chantal Pontbriand et Thierry de Duve.

*montréal maintenant !*, London [Ontario], London [Regional] Art Gallery, 1977, n.p. ill. Introduction de Kate McCabe.

*Transparent Things : The Artist's Use of the Photograph / Transparences : L'utilisation de la photographie par l'artiste*, Ottawa, Banque d'œuvres d'art du Conseil des Arts du Canada, 1977, n.p. ill. Texte de Geoffrey James.

*Pierre Boogaerts : Série Écran – Screen Series – Scherm Serie*, Bruxelles, Palais des beaux-arts, 1977, n.p., ill.

*The Winnipeg Perspective, 1978*, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1978, n.p. ill. Préface de Roger L. Selby et textes des artistes.

*Vécu/I have lived*. Dépliant d'exposition, Ottawa, Service de la photographie de l'Office national du film, 1979. Texte de Pierre Dessureault.

Chris Youngs, « Other Artists Using Photography », dans *Canadian Perspectives: A National Conference on Canadian Photography*, Toronto, Ryerson Polytechnical Institute, Photographic Arts Department, 1979, p. 78–90.

1980–1989

*Pluralities/1980/Pluralités*, Ottawa, Galerie nationale du Canada [Musée des beaux-arts du Canada], Musées nationaux du Canada, 1980, 131 p., ill. Introduction de Jessica Bradley et textes de Philip Fry, Willard Holmes, Allan Mackay et Chantal Pontbriand.

*Coins de rues (Pyramides)–N.Y. 1978/79–Street Corners (Pyramids)*, Montréal, Pierre Boogaerts/Musée d'art contemporain/ministère des Affaires culturelles du Québec, 1980, n.p., ill.

*Pierre Boogaerts: New York 1977–1979, Photographs*, New York, 49th Parallel, 1981, [4 p.], ill. Textes de l'artiste.

*Montréal*, Calgary, Alberta College of Art Gallery, [1981], n.p., ill. Préface de Val Greenfield, Introduction de Diana Nemiroff, textes des artistes.

Georges Bogardi, « Pierre Boogaerts », dans *Contemporary Photographers*, Londres, MacMillan, 1982, p. 86–88 (2e édition : Chicago et Londres, St. James Press, 1988, p. 103–105).

*Pierre Boogaerts : Série Écran–Screen Series*, Paris, Centre culturel canadien, 1982, 16 p., ill. Textes de l'artiste.

*Repères : Art actuel du Québec/Quebec Art now*, Montréal, Musée d'art contemporain/ministère des Affaires culturelles du Québec, 1982. Textes des conservateurs et des artistes.

*Dictionnaire des artistes belges*, Bruxelles, Éditions Arto, 1983.

David Burnett et Marilyn Schiff, *Contemporary Canadian Art*, Toronto, David Mirvish Books on Art, 1983, p. 202–204, ill.

Michèle Auer et Michel Auer, *Encyclopédie internationale des photographes de 1839 à nos jours*, Hermance [Suisse], Éditions Camera Obscura, 1985, n.p., ill.

*Fragments : Photographie actuelle au Québec*, Centre VU, Québec, 1985, 54 p., ill. Texte de Denis Lessard.

Josée Bélisle, « Pierre Boogaerts », dans *Les vingt ans du Musée à travers sa collection*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1985, p. 54–55, ill.

Philippe Dubois, « La photographie et l'art contemporain », dans Jean-Claude Lemagny et André Rouillé (dir.), *Histoire de la photographie*, Paris, Bordas, 1986, p. 230, 250–251, ill.

Gottfried Jäger, *Bildgebende Fotografie : Fotografix – Lichtgrafix – Lichtmalerei* [...], Cologne, DuMont, 1988, 375 p., ill.

Jutta Hülswig-Johnen et al., *Das Foto als autonomes Bild. Experimentelle Gestaltung 1839–1989*, Bielefeld, Kunsthalle Bielefeld et Munich, Bayerische Akademie der Schönen Kunste, 1989, 239 p., ill.

*Montréal 89 : Aspects de la photographie québécoise contemporaine*, Ivry-sur-Seine, CREDAC, 1989, 64 p., ill. Textes de Philippe Cyroulnik, René Viau, d'auteurs variés et des artistes.

*Anamnèse*, Montréal, Dazibao, 1989, 76 p., ill. Introduction de Michel Gaboury, textes de Pierre Boogaerts, Philippe Dubois, André Martin et Lise Lamarche.

*Le Mois de la Photo à Montréal*, Montréal, Vox Populi, 1989, 214 p., ill. Textes des conservateurs et des artistes. (Voir p. 130–131 sur *Anamnèse*.)

1990–1995

*Work Sites – Lieux de travail*, Montréal, Galerie d'art Concordia [Galerie d'art Leonard and Bina Ellen], Université Concordia, 1990, 2 p. Texte de Sandra Paikowsky.

*Pierre Boogaerts : Travaux photographiques – 1984/89/Photographical Works*, Chicoutimi, Galerie Séquence, 1990, n.p., ill. Texte de l'artiste.

Denis Lessard, « Désirs de voyage : vingt billets pour la France/Wishes for Travelling: Twenty Fares for France », dans *La traversée des mirages : Photographie du Québec*, Troyes, Transfrontières et Québec, Centre VU, 1992, p. 20–32. (Réédité dans *Plaques sensibles 2. Bilan de la saison photographique 1991–1992*, Montréal, Les Herbes rouges, 1993, p. 75–84.)

Sandra Grant Marchand, « Pierre Boogaerts », dans *La collection : tableau inaugural*, Montréal, Musée d'art contemporain, 1992, p. 159, ill. Répertoire des œuvres de Boogaerts dans la collection, p. 524.

**Articles de périodiques**

1970–1979

Joe Bodolai, « Montréal », *Artscanada*, vol. XXX, n^os 5–6, n^os 184–187 (décembre 1973–janvier 1974), p. 198–202.

Georges Bogardi, « From Object to Image », *The Montreal Star*, 10 mai 1975, p. D-6.

Gilles Toupin, « Pierre Boogaerts et l'empire du jaune bananier », *La Presse*, Montréal, 17 mai 1975, p. E-20.

Georges Bogardi, « Nature and Culture Meet », *The Montreal Star*, 18 octobre 1975, p. D-4.

Gilles Toupin, « Instant nuages », *La Presse*, Montréal, 18 octobre 1975, p. D-22.

Gilles Toupin, « Les cent tournures et pirouettes du dessin québécois », *La Presse*, Montréal, 17 avril 1976, p. D-20.

Henry Lehmann, « The image is fixed », *The Montreal Star*, 31 juillet 1976, p. D-3.

Walter Klepac, « Pierre Boogaerts », *Artscanada*, vol. XXXIII, n° 2, n^os 206–207 (juillet–août 1976), p. 28–29.

Penny Cousineau, « Two Photographic Exhibitions », *Parachute*, n° 4 (automne 1976), p. 6–9.

Amy Goldin, « Report from Toronto and Montreal », *Art in America*, vol. 65, n° 2 (mars–avril 1977), p. 35–47.

Gary Michael Dault, « Destination Europe », *Artscanada*, vol. XXXIV, n° 1, n^os 212–213, (mars–avril 1977), p. 60–62.

Julianna Borsa, « The Photographic Print », *Art Magazine*, Toronto, vol. 8, n^os 31–32 (avril–mai 1977), p. 37–40.

Georges Bogardi, « Nature and Culture », *The Montreal Star*, 8 octobre 1977, p. D-4.

Virginia Nixon, « Banal Becomes Extraordinary Art », *The Gazette*, Montréal, 22 octobre 1977, p. 38.

Bernard Lévy, « Le parti pris du spectateur », *Vie des Arts*, vol. XXII, n° 88 (automne 1977), p. 19–23. Traduction anglaise par Mildred Grand, « Current Art and the Bias of the Viewer », p. 88–89.

Susanne de Lotbinière Harwood, « Pierre Boogaerts at Galerie Optica and Galerie Gilles Gheerbrant », *Art Magazine*, Toronto, vol. 9, n° 36 (décembre–janvier–février 1977–1978), p. 26–27.

Thierry de Duve, « référence faite : NEW YORK, N.Y. de Pierre Boogaerts », *Parachute*, n° 9 (hiver 1977–1978), p. 8–11.

Diana Nemiroff, « Pierre Boogaerts », *Artscanada*, vol. XXXV, n° 1, n^os 218–219 (février–mars 1978), p. 70.

William E. Ewing, « Canada's Artists With Cameras », *Art News*, vol. 77, n° 4 (avril 1978), p. 82–85.

Anonyme, « "Synthétisation" du ciel », *Le Nouvel Observateur Spécial Photo*, Paris, n° 3 (juin 1978), couverture intérieure.

Gilles Toupin, « Pierre Boogaerts à balconville », *La Presse*, Montréal, 10 février 1979, p. E-19.

René Viau, « Pierre Boogaerts : Un après-midi sur mon balcon », *Le Devoir*, Montréal, 13 février 1979, p. 20.

Georges Bogardi, « Erasing the Line Between Art and Photography », *The Montreal Star*, 28 juillet 1979, p. D-4.

René Viau, « Entre ciel et terre : Boogaerts et Tousignant », *Le Devoir*, Montréal, 13 octobre 1979, p. 31.

Gilles Toupin, « Boogaerts : les ciels de New York », *La Presse*, Montréal, 27 octobre 1979, p. C-18.

Virginia Nixon, « Lens Captures New York », *The Gazette*, Montréal, 27 octobre 1979, p. 111.

Laurel Bradley, « Black / White and Color », *Arts Magazine* [New York], vol. 54, n° 3 (novembre 1979), p. 16.

David Burnett, « Pierre Boogaerts », *Artscanada*, vol. XXXV, n° 4, n^os 232–233 (décembre 1979–janvier 1980), p. 77–78.

Katherine Tweedie, « Le vécu en photos », *Vie des Arts*, vol. XXIV, n° 97 (hiver 1979–1980), p. 71.

1980–1989

Rick Rhodes, « Pierre Boogaerts », *Vanguard*, vol. 9, n° 4 (mai 1980), p. 22.

Georges Bogardi, « Pierre Boogaerts, Screen Series: Street Skies », *Parachute*, n° 19 (été 1980), p. 49.

René Viau, « Pluralités vaut le voyage », *Le Devoir*, Montréal, 17 juillet 1980, p. 10.

Gilles Toupin, « Pluralités 1980 : L'avant-garde ? », *La Presse*, Montréal, 19 juillet 1980, p. B-1 et B-8.

Russell Keziere, « Ambivalence, Ambition and Administration », *Vanguard*, vol. 9, n° 7 (septembre 1980), p. 8–13.

Anna Babinska, « Pluralities 1980 Pluralités at the National Gallery », *Art Magazine* [Toronto], vol. 12, n° 51 (novembre–décembre 1980), p. 33–38.

Nancy Tousley, « Pluralities: National Gallery of Canada », *Artforum*, vol. XIX, n° 4 (décembre 1980), p. 83–84.

Robert Handforth, « Pluralities / 1980 / Pluralités », *Artscanada*, vol. XXXVII, n° 3, n^os 238–239 (décembre 1980–janvier 1981), p. 35–38.

René Viau, « Des œuvres ouvertes, sculpturales et vécues », *Le Devoir*, Montréal, 23 août 1980, p. 19.

Gilles Toupin, « La sculpture des années 70 ou presque... », *La Presse*, Montréal, 6 septembre 1980, p. C-22.

Michael Greenwood, « Pierre Boogaerts », *Artscanada*, vol. XXXVII, n° 2, n^os 236–237 (septembre–octobre 1980), p. 55–56.

René Viau, « Pierre Boogaerts : New York, la pyramide et... la photo », *Le Devoir*, Montréal, 20 décembre 1980, p. 27, 32.

Gilles Toupin, « Pierre Boogaerts : Voir New York le nez en l'air », *La Presse*, Montréal, 10 janvier 1981, p. C-17.

Art Perry, « The Power of Pierre », *The Province*, Vancouver, 5 mars 1981, p. D-1.

Allyson Jeffs, « The Lens Sees Pyramids », *The Savant*, Vancouver, 6 mars 1981.

Susan Mertens, « Finding a World in a New York Street Corner », *The Vancouver Sun*, 18 mars 1981.

Richard Boutin, « L'écorce du réel », *Spirale*, n° 17 (mars 1981), p. 15.

Peter Wollheim, « The Physiognomy of Building: Photography and Architecture », *Vanguard*, vol. 10, n° 4 (mai 1981), p. 18–21.

Louise Abbott, « Photographer Captures New York 'Looking Up' », *The Gazette*, Montréal, 25 juillet 1981, p. 58.

Pepe Karmel, « Photography Urban Disjunctions », *Art in America*, vol. 70, n° 3 (mars 1982), p. 45–49.

Jean Papineau, « Repères : Art actuel du Québec », *Parachute*, n° 29 (décembre 1982–janvier–février 1983), p. 41–42.

Jean Tourangeau, « Repères or Repairs? », *Vanguard*, vol. 12, n° 3 (avril 1983), p. 13–15.

Florence de Mèredieu, « De Marey au polaroid, vers une révolution copernicienne de la photographie », *Art Press*, n° 79 (mars 1984), p. 14–18.

Gottfried Jäger, « Photo Graphic/Light Graphic/Light Painting, Non Conventional Image in Photography », *Fachhochschule Bielefeld* (automne 1986).

René Viau, « La photographie montréalaise : le parti de Paris », *La Presse*, Montréal, 15 août 1989, p. 15.

Jocelyne Lupien, « Montréal 89, Aspects de la photographie québécoise contemporaine », *Etc Montréal*, n° 9 (automne 1989), p. 54–55.

René Viau, « La photographie, un voyage entre les choses », *Vie des Arts*, Vol. XXXIV, n° 136 (septembre 1989), p. 76–77.

1990–1995

Guy Bellavance, « Mentalité urbaine, mentalité photographique », *La recherche photographique*, n° 17, « Autopsies de la ville » (automne 1994), p. 10–23.

Marie-Michèle Cron, « Il était une fois les années 70 . . . », *Le Devoir*, Montréal, 18 mars 1995.

Claude Thibault, « Présence de la photographie dans la collection du Musée du Québec », *CV photo*, n° 32 (septembre 1995), p. 34–39.

**Publications de Pierre Boogaerts**

1970–1979

*3 Plantations à Véhicule*, Montréal, Véhicule Art Press, 1974.

*Bic Banana*, Montréal, Véhicule Art Press, 1974.

« The 'Banana-Tree Yellow' Reference », *Flash Art* [Milan] (décembre 1974–janvier 1975), p. 48–49.

« références/plantation jaune-bananier », *Parachute*, n° 1 (octobre, novembre, décembre 1975), p. 10–15.

*New York, N.Y.*, Montréal, Éditions Parachute, 1977, n.p., ill.

« Par terre en l'air I–II–1974 », +–0 [Bruxelles], n° 17 (mai 1977), p. 46–47.

« Statement », dans *The Winnipeg Perspective, 1978*, Winnipeg, The Winnipeg Art Gallery, 1978, [p. 5].

« Quelques notes . . . /A few notes . . . », dans *Annuel Skira Annual : Art actuel 79*, Skira annuel n° 5, Éditions Skira, Genève, 1979, p. 24–25.

1980–1990

Pierre Boogaerts et al., *4 x 16 x 20*, Montréal, Galerie Optica, 1980, n.p. Introduction de René Payant.

« Conversation entre Michel Denée et Pierre Boogaerts », *Parachute*, n° 19 (été 1980), p. 29–32.

« Coins de rues (Pyramides) – N.Y. 1978/79 / Street Corners (Pyramids) », « Quelques notes "à vue de nez" sur mon travail photographique, 1978–80 / A Few Rough Notes About My Work, 1978–80 », dans *Coins de rues (Pyramides) – N.Y. 1978/79 / Street Corners (Pyramids)*. Montréal, Pierre Boogaerts / Musée d'art contemporain / ministère des Affaires culturelles du Québec, 1980, n.p.

« Mettre en forme, mettre en boîte, mettre en pièces / Shaping, "Boxing" and Pulling to Pieces », « Série écran : ciels de rues, N.Y. 1978/79 / Screen Series: Street Skies, N.Y. 1978/79 », « Cadre de vie – Cadre de vue / Life lines – Sight Lines », dans *Pierre Boogaerts : Série Écran / Screen Series*, Paris, Centre culturel canadien, 1982, p. 3, 8, 15.

« À propos de "Feuilles I et II, 1981–82" », dans *Repères : Art actuel du Québec / Quebec Art now*, Montréal, ministère des Affaires culturelles du Québec et Musée d'art contemporain, 1982, p. 21.

« Perspective, photographie et "encadrement" », *Parachute*, n° 30 (1983), p. 33–41.

« Tactile et tactique, art et information », *Protée* [Chicoutimi] (février 1986), p. 87–89. Texte de sa communication au colloque *Points de vue, points de fuites*, à l'Université du Québec à Montréal, 1985.

« Clic-éclipse : voir et croire, lumière et aveuglement ou encore : la photographie comme modèle des arts, des idées et des a priori », *Parachute*, n° 57 (janvier–février–mars 1990), p. 16–23.

« Le phénomène de coupures... / To Evoke the Phenomenon of Cutting... », dans *Montréal 89 : Aspects de la photographie québécoise contemporaine*, Ivry-sur-Seine, CREDAC, 1989, p. 12, 52.

« Où il sera question du rectangle photographique, en dedans et en dehors, et de ma façon de travailler. Avec en chemin, quelques détours... », dans *Anamnèse*, Montréal, Dazibao, 1989, p. 28–33.

« Utiliser la photographie aujourd'hui... / Current photographic usage... », dans *Pierre Boogaerts : Travaux photographiques – 1984/89 / Photographical Works*, Chicoutimi, Galerie Séquence, 1990, n.p.

Publié à l'occasion de l'exposition *Pierre Boogaerts. Le réel, le regard, l'image*, organisée par le Musée canadien de la photographie contemporaine et présentée à Ottawa du 14 septembre 2001 au 6 janvier 2002.

Ce catalogue a été produit par la Division des publications du Musée des beaux-arts du Canada, Ottawa
*Chef, Division des publications* : Serge Thériault
*Révision et traduction* : Christine Dufresne
*Production* : John Barton

Cet ouvrage a été imprimé sur papiers Eddy Guardian Opaque et Condat Supreme Matte d'après des maquettes d'Emmeline Debay de Timmings & Debay, Aylmer.
Texte composé en Bembo par Emmeline Debay.
Photogravure, impression et façonnage par St-Joseph M.O.M. Printing, Ottawa.

TOUS DROITS RÉSERVÉS
La reproduction d'un extrait quelconque de ce livre, par quelque procédé que ce soit, tant électronique que mécanique, en particulier par photocopie, microfilm, bande magnétique, disque ou autre, sans le consentement de l'éditeur, constitue une contrefaçon passible des peines prévues à la *Loi sur le droit d'auteur*, Chapitre C-42, statuts révisés du Canada, 1985.

Imprimé au Canada

**Données de catalogage avant publication de la bibliothèque nationale du canada**

Musée canadien de la photographie contemporaine.

Pierre Boogaerts : le réel, le regard, l'image.

Catalogue d'exposition.
Publ. aussi en anglais sous le titre : Pierre Boogaerts, reality, vision, image.
Comprend des réf. bibliogr.

ISBN 0-88884-723-8

1. Boogaerts, Pierre, 1946- – Expositions.
2. Photographie artistique–Expositions.
3. Musée canadien de la photographie contemporaine–Catalogues. I. Dessureault, Pierre. II. Denée, Michel. III. Titre.

TR467 B66 2001 779'.092 C2001-986005-6

**Couverture** : Pierre Boogaerts, *Coins de nues (Pyramides) – N.Y. 1978/79. Partie 9 – Coin de 1st Ave. et de 39th St., N.Y. – 11 avril 1979*, cat. 53.

C
NB
B7185
A4
2001a